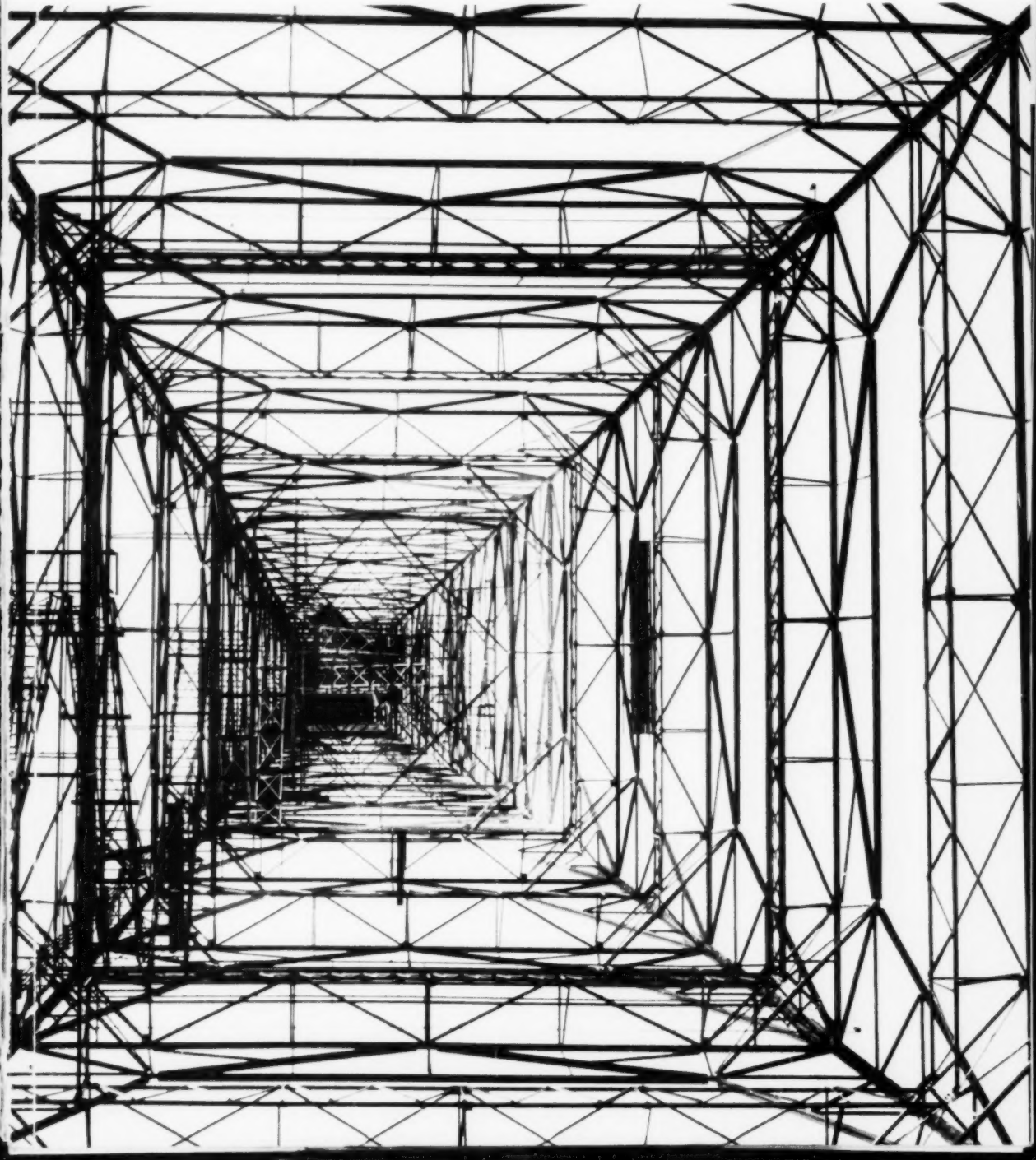
camera

31. JAHRGANG NR. 2 FEBRUAR 1952

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM • REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM • INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE



WIR FABRIZIEREN

für med. Zwecke:

Rontgenfilme
Zahnrontgenfilme
Diapositivfilme
Elektrokardiographenpapier
Entwickler und Fixiersalz

SCHWEIZERISCHE QUALITÄTSPRODUKTE

typon

für das graphische Gewerbe:

Filme und Filmpapiere
für Strich, Raster
und Halbton
Maßhaltiges Kopierpapier

typon

für Dokumentation, Archivierung und Wissenschaft:

Photokopierpapier
für Kamera und Kontakt
Oscillographenpapier
Archivfilme

TYPON Aktiengesellschaft für Photographische Industrie BURGDORF

Telegramme: Typon Burgdorf Telephon 034 2 13 24 (Schweiz)

. . . und dann

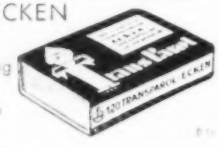
alle gelungenen Photos ins Album, aber nur mit den glasklar durchsichtigen

TransParol

PHOTO-ECKEN

in der braun-gelben Packung

In jedem Foto-geschäft erhältlich



Das ideale Heim

Schweizerische Monatsschrift für Haus, Wohnung, Garten

Vornehm illustriert und vorzüglich redigiert, bietet sie in ihrem reichen Inhalt Anregung und Belehrung, Freude und Unterhaltung. Jährlich 25.–, halbjährl. 13.50, Heft 2.50, Ausland sFr. 33.– inkl. Porto

Aus dem Inhalt des Februar-Heftes 1962

Ein Weihnachten in Dänemark
Skandinavische Weihnachtszeit
Moderne holländische Gobelins
Lieben Sie ein Weihnachtsbaum
Weihnachtsgebäcke . . . Die Kaffeetafel
Die Tatarin der heutigen Möbelkunst
Wildwuchs für unsere Gärten
Vasenkunst
Was Frauen interessiert
. . . was Frauen wissen möchten
Haus- und Wohnberatung

Zu beziehen durch Buchhandlungen, Kioske oder direkt beim Verlag

« DAS IDEALE HEIM » WINTERTHUR

Konradstraße 13 Telephon (052) 2 27 53

Ausgabestellen im Auslande werden gerne vermittelt • Gratis-Probeheft

camera

Internationale Monatsschrift für Photographie und Film • International Magazine for Photography and Motion Picture
Revue mensuelle internationale de la photographie et du film

31. Jahrgang Februar 1952 Nr. 2

INDEX

Titelbild / Cover / Couverture: Dr. F. Neugass:
Aus der Ausstellung des Museum of Modern Art, New York: «Abstraktion in der Photographie»
From the "Abstraction in Photography", Exhibition in the Museum of Modern Art, New York
De l'exposition «l'abstraction dans la photographie» du Museum of Modern Art, New York

Paul Werner Schnellmann: Vier junge Berner Photographen / Four Young Bernese Photographers
Quatre jeunes photographes bernois — 38—42

Sam Kauer: Zwischen zwei Welten / Between two Worlds / Entre deux mondes — 43—46

Dr. Fritz Neugass: Große amerikanische Photographen / Great American Photographers
Grands photographes américains — 47—51

Phot. Hans A. Schreiner: Theodor Jung — 52

Bildbeilage / Supplement / Supplément: Hans Keusen, Kurt Blum, Walter Studer, Fernand Rausser — 53—60

M. A. Wyss: Winter Prather: Ein amerikanischer Lyriker des Bildes / An American Poet Photographer
Un poète américain de l'image — 61—64

Photo News — 65—68

Ausstellungen / Exhibitions / Expositions — 67—68

Buchbesprechung / Book Review / Bibliographie — 68

Camera kann in folgenden Ländern abonniert werden: / *Camera* peut être abonnée dans les pays suivants: / *Camera* can be subscribed to in the following countries:

Argentina: Librería E. Bentelspacher, Apartado 50, Buenos-Aires.
Australia: Swain's, Pitt Street, Sydney.
*Belgique**: J. Gerraerts, 34, rue Delecluze, Berchem-Anvers. — A. Jamar, Chaussée de Heusy 162, Verviers.
Brésil: Agencia de Revistas Stark, Caixa Postal 2786, Sao Paulo. — Ex Libris do Brasil, Rua Real Grandeza 182-C. 4, Rio de Janeiro.
*Denmark**: Belgisk Import Compani: Landmaerket 11, Kopenhagen.
*Deutschland**: (nur westdeutsche Bundes-Republik, DM 20.85, — 36 Pf. Zustellgeb.). — Carl Gabler GmbH., Fachbuchhandlung, Theatinerstraße 8, München.
España: Athenæum, C. Ferrer de Blanes 7, Barcelona.
Finland: Suomi*.
France: Librairie Le Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris VIe. — Les Editions Parallèles, 172, Rue Pelleport, Paris XXe.
Great Britain: E. Nelles, Bookseller, 14, Dominion Street, Finsbury, London E. C. 2. — The Fountain Press Ltd., 46—47, Chancery Lane, London W. C. 2. — Willen Ltd., 101, Fleet-Street, London E. C. 4.
India: Continental Photo Stores, 243—45, Hornby Road, Bombay 1.
*Italien**: Edizioni Gorlich, Via Armorari 8, Milano. — Libreria A. Salto, Via Santo Spirito 14, Milano.
Japan: Meiji-Shobo, 4-2chome Surugadai, Kanda Tokyo.
*Luxembourg**: Messagerie Paul Kraus, 29, rue Joseph-Junck, Luxembourg-Gare.
Mexiko: Foto Mexico, S. A. Venustiano Carranza 39, Mexico, D.F.
*Nederlande**: N.V. Focimex, Bloemendaal. — Fotohandel Kupferschmidt, Laan van Meerdervoort 14, Den Haag. — Meijenhoff & Co., Beulingstraat 2—4, Amsterdam.
*Norway**: Narvesens Kioskkompani, Storting-gata 2, Oslo, Postbox 125.
Osterreich: Verlag Josef Gottschammel, Lueke Wienzeile 36, Wien 56.
*Portugal**.
Saarland: Grossohaus Saar, Ursulinenstr. 1, Saarbrücken.
*South Africa**: Photo Publishing Co. of South Afrika, P. O. Box 9612, Johannesburg, South Africa.
*Sweden**: Fritz Kungl, Hovbokhandel, Fredsgatan 2, Stockholm. — N. J. Gumperts Bokhandel, Kungsgatan 19, Stockholm.
Tschechoslowakei: Orbis Zeitungsvertrieb Stalinova 56, Prag XII.
U.S.A.: K. Hertz Co., 150 West, 54th Street, New York 19 N.Y. Ravelle Foreign Trade Service, 5700 Oxford Street, Philadelphia 31, Pa. Subscription price: 12 issues $ 7.—, 24 issues $ 12.—. Single copies 60 cents.

* Jedes Postamt nimmt Abonnementsbestellungen in den betreffenden Ländern entgegen. — * Every Post Office will take subscription orders in the country's currency. — * A chaque bureau de poste, on peut souscrire à des abonnements, dont le montant peut être payé en argent du pays.

ABONNEMENTS SUBSCRIPTIONS

Schweiz: jährlich Fr. 20.—, halbjährlich Fr. 10.—, Einzelnummer Fr. 2.—, Postscheckkonto VII 316 — *Ausland*: jährlich S. Fr. 26.—, halbjährlich S. Fr. 13.—, Einzelnummer S. Fr. 2.50.

PUBLISHED BY C. J. BUCHER LTD., LUCERNE, SWITZERLAND

PAUL WERNER SCHNELLMANN

VIER JUNGE BERNER PHOTOGRAPHEN

FOUR YOUNG BERNESE PHOTOGRAPHERS

QUATRE JEUNES PHOTOGRAPHES BERNOIS

Groupe Carré

Unter den Photographen zeichnet sich eine Entwicklung ab, die mit der Tendenz der avantgardistischen Maler in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen verglichen werden kann. Auch in der Malerei kam es damals zu jener Bildung von Gruppen, jenem Zusammenschluß verwandt Schaffender, die wir heute auch in der Photographie miterleben können. Denken wir etwa an die Groupe de Quinze, das Kollegium Schweizer Photographen, den Circolo fotografico milanese oder die Fotoform.

Es wäre auf jeden Fall nicht ganz gerecht, wenn man die Motive solcher Gruppenbildungen ausschließlich auf wirtschaftlichem Gebiet suchen wollte. Mögen sich hier auch gewisse Vorteile ergeben, ausschlaggebend wird wahrscheinlich doch eher das gemeinsame Streben nach einem bestimmten Ausdruck und um eine besondere Form sein. Damit ist noch nicht gesagt, daß die Gruppen vorwiegend von Photographen gebildet werden, deren Schaffen ungefähr auf der gleichen Linie zu finden ist. Es liegt bis zu einem gewissen Grade wohl auch hier der Wunsch zugrunde, der zum Zusammenschluß bildender Künstler geführt hat: Weggenossen für die Wanderung auf neuen, noch nicht vorgezeichneten Pfaden um sich zu scharen. Die Kritik der Kameraden und die Möglichkeit, die eigene Arbeit gegen andere abzuwägen, stärkt auch dann, wenn die anderen Mitglieder der Gruppe nicht das gleiche Ziel haben oder auf anderem Wege wandern. Wenn solche Gruppen zusammen ausstellen (schließlich ein Zweck des Zusammenschlusses), wird man nur in wenigen Fällen Gleichheit finden. Es kann sich ja auch nicht darum handeln, den Individualismus einem Gruppenideal unterzuordnen, sondern vielmehr darum, dem individuellen Schaffen und der individuellen Auffassung jedes Mitgliedes den Rücken zu stärken und ihm zur Sicherheit auf dem Gebiete seiner Arbeit zu führen.

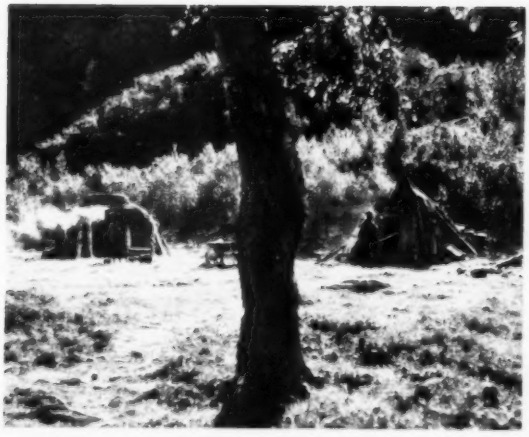
Im Herbst des vergangenen Jahres stellten sich vier junge Berner Photographen in einer gemeinsamen Ausstellung und unter dem Namen «Groupe carré» zum ersten Male einer weiteren Oeffentlichkeit vor. Trotzdem drei von ihnen aus der Reportagephotographie kommen, offenbaren sich doch vier verschiedene Arten der Auseinandersetzung mit den Objekten und mit dem Sinn der Darstellung.

Der 31jährige Walter *Studer* betätigte sich unmittelbar nach Abschluß seiner Lehrzeit als Photoreporter einer schweizerischen Bildagentur. Die Charakteristiken des Bildnachrichtenwesens, das häufig die Schnelligkeit über das Grundliche, die Aktualität über die Qualität und Schönheit eines Bildes setzt, vermögen ihn nicht zu ergreifen. Wo immer er kann, sucht er die Kraft und die Schönheit, die schließlich auch in der krassesten Realität wohnt, am ergreifendsten und ausdrucksvollsten darzustellen. Was ihn nicht hindert, als jetzt selbständig Schaffender da und dort zu träumen oder die mannigfachen Spiele der Kamera zu spielen.

Der 29 Jahre alte Kurt *Blum* wird nach Abschluß seiner Lehre technischer Photograph. Der Wunsch und der Wille zur bildmäßigen, selber gestaltenden Photographie beginnen ihn von dem Augenblick an nicht mehr loszulassen, in dem er 1949 in Paris eine längere Zeit in einer Gruppe moderner Maler verweilte. Er sucht sich die Motive, für ihn ist die Photographie selber die Aufgabe und nicht die bestmögliche Lösung einer Aufgabe, wie sie etwa dem Photoreporter gestellt wird. Immer läuft sein Bemühen darauf hinaus, mit der gegebenen Fläche zu wirken, die dritte Dimension auszuschalten. In welchem Umfang die kritische Fachwelt seine Leistung auf diesem Gebiet anerkennt, mag am besten dadurch bewiesen werden, daß ihm der erste Preis im Camera-Wettbewerb 1951 zugesprochen wird.

Hans *Keusen* ist eindeutig der Photograph, der aus der Reportage, aus dem Pressewesen kommt. Mit 28 Jahren hat er bereits die meisten Länder Europas, des Nahen und des Mittleren Ostens bereist. Nach der Lehre erwirbt er sich in Genf die technischen Grundlagen des Berufes, um sich dann sofort der Pressephotographie zu widmen. Hans Keusen tritt den Problemen ohne Problematik gegenüber. Der Reporter unserer Tage ist der Mittler zwischen dem Beschauer und den Ereignissen unserer Zeit, den Gesichtern der Menschen unserer Tage. So gehen alle Bilder Hans Keusens in der Wahl ihrer Form und ihres Ausdrucks von der Gegebenheit des Motivs aus. So schön oder so ergreifend, wie die Wirklichkeit ist, in deren bildmäßiger Darstellung Hans Keusen das Ziel seiner Arbeit sieht.

Mit 26 Jahren ist Fernand *Rausser* das jüngste Mitglied der «Groupe carré», und wahrscheinlich das Mitglied mit dem weitgespanntesten Werdegang. Nach der Schulzeit besuchte er die Kunstgewerbeschule in Zürich mit den Fachkursen für Gestaltung, um dann die Photographenlehre zu absolvieren. Auf verschiedenen Arbeitsplätzen untermauert er die beruflichen Grundlagen der Lehre, um dann noch einmal die Fachklasse für Photographie (Herr Finsler) der Kunstgewerbeschule Zürich zu besuchen. Seit dem Herbst 1949 geht Fernand Rausser eigene Wege. Nicht nur als selbständiger Photograph, sondern auch in der Art der Gestaltung seiner Bilder. Ein Jünger des Formalen, der absoluten Einheit. Gleichgültig, ob ihm das Bild für das Thema einer Reportage dient oder ganz einfach ein Traum ist, wie es ihn die Provence, zu der es ihn immer wieder zieht, gelehrt haben mag.



Drei Aufnahmen von *Hans Keusen*, in welchen seine Vorliebe für das Reisen und die Reportage zum Ausdruck kommt.

Three photographs by *Hans Keusen* which show his great love of travelling and reporting.

Trois photos de *Hans Keusen* qui manifestent son goût du voyage et du reportage.

Photos Kurt Blum

Exakter Gleichgewicht in der Aufteilung von Schwarz-Weiß kennzeichnet diese Aufnahmen.

A perfect balance in the distribution of black and white characterizes these photographs.

Un parfait équilibre dans la répartition du noir et blanc est le caractère propre de ces photos.

Today, among photographers, may be witnessed a tendency comparable to that of the "avant-garde" painters of the era between the two world wars, i. e. the formation of groups, some examples being the "Groupe des Quinze", the Society of Swiss Photographers, and the "Circolo Fotografico Milanese".

Any motive for the formation of such an alliance should not necessarily be sought only from the point of view of material benefit and though real economic advantages do arise, there are reasons which lie more deep. Should we not rather say that a group whose individual members may well follow different trends, will have a certain common aim — the struggle to achieve artistic expression, for example; perhaps a specific art form, or even something as yet unformulated, and, on the way, lies the treasury of mutual criticism and opportunity of comparison. An exhibition of the work of such a group (incidentally, an end in itself) seems to bear out the hypothesis that far from the individual subordinating himself to the group idea, he is even strengthened in his resolve to create and achieve his own goal.

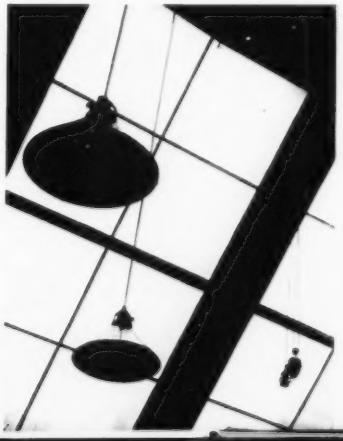
Last autumn public attention was caught and held by a joint exhibition of the widely-differing styles of four young Bernese, three of whom had graduated from photographic journalism. This fact was certainly not evident or reflected in the work of the four — the "Groupe Carré".

Thirty-one-year-old Walter Studer was a reporter in a Swiss photographic agency. The characteristics of such work which often mean putting speed before care, giving preference to expediency rather than quality, have not taken a hold on his ability. While striving to create strength and beauty from the starkest reality, he can also dream a little here, or create some fun with his camera there.

Kurt Blum, who is 29 and serving his apprentice-hip as technical photographer, gained great impetus for the creation of pictorial photography from a sojourn with a group of modern painters in Paris in 1949. To him, picture making is also a means to beauty for beauty's sake rather than to the solution of photo-journalistic problems. The relation in which the critical, professional world regards his work is best demonstrated by the fact that he was awarded first prize in the 1951 "Camera" competition.

Hans Keusen is likewise a graduate of the Press. At 28 he has travelled widely and has acquired the technical comprehension of the Press photographer. He is the reporter of our day and age — the mediator between the onlookers and the events — and his pictures portray the beauty and significance of the reality he sees as the aim of his work.

With his 26 years Fernand Rausser is the youngest member of the "Groupe Carré" with a "career" which started and terminated with the technical courses in photography, under Herr Finsler, of the Zurich Industrial School of Art, and embraced plenty of study in between. Fernand Rausser now travels his own road through the photographic fields, a confident youngster who cares not so greatly whether his pictures serve any photo-journalistic theme or remain simply dreams like his beloved Provence, to which he is ever drawn.



A l'époque située entre les deux guerres mondiales, les peintres d'avant-garde formaient volontiers des groupes; de même, aujourd'hui, les photographes ont tendance à se réunir selon certaines affinités; citons, par exemple, le Groupe des Quinze, le Kollegium Schweizerischer Photographen, le Circolo fotografico milanese ou le Fotoform.

Ces associations sont loin de n'avoir qu'un but commercial; elles se caractérisent essentiellement par la recherche en commun d'une certaine perfection dans les formes d'expression. Tous leurs membres, d'ailleurs, ne suivent pas rigoureusement la même ligne de travail; ce qu'ils trouvent, dans ces groupes, ce sont des compagnons de route, et la possibilité de répondre à des critiques, de faire des comparaisons. Loin de renoncer à leur personnalité, ils se sentent appuyés dans leur effort individuel par la communauté.

L'automne passé, quatre jeunes photographes bernois ont fait une exposition sous le nom de «Groupe carré». Trois d'entre eux sortent de la photographie de reportage, mais ils restent tous très personnels.

Dès la fin de son apprentissage, Walter Studer, qui est âgé de 31 ans, entra comme reporter dans une agence suisse. Le travail vite fait et superficiel ne le satisfait pas. Il cherche à exprimer la beauté et la puissance qui se trouvent en toutes choses, et ne dédaigne ni le rêve ni les subtilités de la technique.

Kurt Blum est âgé de 29 ans; à la fin de son apprentissage, il devint photographe technique. Depuis un séjour qu'il a fait à Paris, en 1949, au milieu d'un groupe de peintres modernes, son goût pour la mesure et la solidité ne lui laisse plus de répit. La photographie devient pour lui une tâche en elle-même, et non pas, comme dans le reportage photographique, un moyen d'accomplir une tâche. Toujours, sur la surface donnée, il s'efforce de faire jouer la troisième dimension. En récompense de son effort, il a reçu en 1951 le premier prix au concours organisé par Camera.

A l'âge de 28 ans, Hans Keusen a traversé déjà la plupart des pays d'Europe, comme reporter-photographe. Après son apprentissage, il fait ses premières armes à Genève, puis se consacre à la photographie de journalisme. Un reporter sert d'intermédiaire entre le spectateur et les événements de notre temps, le visage des hommes du jour; il est soumis aux données de l'actualité. Si belle, si émouvante que soit la vérité, Hans Keusen s'impose toujours de la présenter avec mesure.

Fernand Rausser est à vingt-six ans le membre le plus jeune du «Groupe Carré», et probablement celui qui a le plus d'«avenir». Il fréquenta l'Ecole des arts appliqués à Zurich, puis acheva son apprentissage de photographe. Il se perfectionne au cours de plusieurs stages, puis retourne quelques temps à l'Ecole des arts appliqués à Zurich. Dès le printemps 1949, il conquiert son indépendance, aussi bien dans sa carrière que dans son style de photographe. Que le thème de ses images soit poétique ou réaliste, toujours il recherche l'unité et la beauté de l'expression.

Walter Studers Aufnahmen vereinigen in sich die Qualität des journalistisch Aktuellen mit dem malerisch Expressiven.

Walter Studer's photographs combine the quality of journalistic up-to-dateness with pictorial expression.

Les photos de Walter Studer unissent le caractère de l'actualité journalistique à l'expression pittoresque.

*Fernand Hausser*s grundlegendes photographisches Können hilft ihm überall das spezifisch Photographische suchen — und finden.

Fernand Hausser's great photographic ability enables him to seek everywhere the specifically photographic — and to find it.

Le savoir-faire approfondi de *Fernand Hausser* lui permet de chercher, et de trouver, partout le secret particulier de la photographie.

SAM KANER

ZWISCHEN ZWEI WELTEN

BETWEEN TWO WORLDS

ENTRE DEUX MONDES

EXPERIMENT

1951—1952

Im Kino wird das Leben umgeformt, wobei es auf eine Weise umgestaltet wird, die von unserer dreidimensionalen Vorstellung vollkommen verschieden ist. Dieser Vorgang ist abhängig von den abstrakten Eigenschaften die in dem Medium selbst enthalten sind, von den Ideen und Vorstellungen der Künstler und der Geschicklichkeit der Techniker, den Stoff in geschickter und sympathischer Form wiederzugeben.

Diese Erwägungen bildeten die Grundkonzeption eines Themas, das der experimentalen Filmgruppe der Oxford Universität im Februar des vergangenen Jahres vorgelegt wurde, als meine Idee in betreff eines abstrakten Filmballetts zur Diskussion kam.

Abstraktion ist ein Suchen nach Wahrheit, die einer direkten Behauptung oder einem spezifischen Tatbestand diametral gegenübersteht. Das Wesentliche der universalistischen Beziehungen wird abgesondert, in unserem Fall das Ballett. Die psychologischen und gefühlsmäßigen Momente im Ballett werden durch die Farben wiedergegeben.

Die Künstler von heute reagieren auf geistige Aufzeichnungen zusammengesetzter Bilder der Erlebnisse. Das Kino oder die Kamera können eine Parallele dieses Prozesses hervorbringen. Es können dabei verschiedene nicht zusammenhängende Bilder zusammengewürfelt werden, Farbformen aneinander gereiht, Größen und Geschwindigkeiten und auch Gemütsstimmungen geändert. Ballett oder Tänze vorgeführt werden. Derartiges wird nur in seltenen Fällen von Amateuren oder Berufsgruppen versucht. Kunst und Technik sind wechselseitig reziproke Kräfte. Eine Technik die nicht voll und ganz exploitiert wird, hat als Endresultat eine sterile und krankhafte künstlerische Form zur Folge.

Meinem Film lag die Idee zugrunde, dem Künstler die volle Freiheit in der Entfaltung seiner Personalität zu geben, um als Individuum das Ganze künstlerisch zum Ausdruck zu bringen.

Der Ballettmeister, die Tänzer, der Direktor, der Photograph und der die Dekorationen schaffende Künstler arbeiten alle zusammen, so daß sich die ursprüngliche Idee organisch frei entwickeln konnte, ohne beengende Bühnenanweisungen des Szenarios.

»Das Studio« hat zur Handlung die Welt eines blinden Bildhauers, der mit den Gestalten seiner Schöpfung lebt und tanzt. Diese Welt wird geteilt mit einer Frau. Das ruhige Leben der beiden wird gestört durch das Dazwischentreten einer dritten Person, des Führers. Er unterbricht den Tanz der Liebenden, und durch gegeneinander prallende Farbtöne und durcheinander geworfene musikalische Themen wird der blinde Mann zu Realitäten zurückgeführt. Das wird dargestellt durch den Übergang in einem Zwischenstadium im zweiten Teil des Filmes. In diesem Teil, dem »Jungle«, wird durch Aenderung der Kostüme und der Dekorationen eine Atmosphäre des primitiven Mystizismus geschaffen. Es folgt ein berauschender Tanz im Verlauf dessen der blinde Mann tot hinfällt.

Das dritte Bild erhält die Bezeichnung »Das Hospital«. Der blinde Mann erwacht und wird gewahr, daß seine Sehkraft wieder hergestellt worden ist. Er empfindet in noch gesteigertem Maße die Entfremdung von seiner Umgebung. Sein Tanz symbolisiert, in einem vollkommen düsteren Raum, seine einstige Einsamkeit. Im Anfang des vierten Bildes erscheint er in der Gestalt eines Schattens der durch verworrene Hindernisse ins Freie gelangt. Der vierte Teil, »Die Bar«, ist eine Wiederholung der drei Themen in moderner Aufmachung. Der Führer erscheint wieder als Trommler der durch Trommelwirbel den Tänzer zum Tanz mit dem Mädchen auffordert. Der Tanz wird unterbrochen indem der Tänzer von dem Thron des Trommlers stürzt, im Glauben sein Schicksal entdeckt zu haben. Er stürmt dahin in Richtung der Stadt, ist aber entsetzt als er gewahr wird, daß sie nur eine Sinnestäuschung darstellt.

Hier schwenkt der Film von einem Farbfilm auf Weiß und Schwarz ab. »Die Stadt« bildet den fünften und letzten Teil des Filmes. Das Stadtleben wird als Eindrücke des Tänzers auf seinen Reisen durch Städte wiedergegeben. Endlich gelangt er in einen Raum mit drei Ausgängen. Er kann jedoch nicht entfliehen, denn bei jedem Versuch zu entkommen, verwandelt sich das Glas der Tür in eine feste Mauer, umgeben von einer Menschenmenge, die aber gänzlich verschwindet, und das Mädchen bleibt allein zurück. Dank seiner Entschlossenheit gelingt es dem Tänzer doch zu entkommen, und das Mädchen wird in dem letzten Tanz fortgeführt. Dieser Film wird betitelt »Zwischen zwei Welten«, gehört aber in Wirklichkeit ganz in unsere Welt hinein. Der Zuschauer wie der Künstler müssen sich in schöpferischer Weise beteiligen; er muß aber den Stoff, der ihm geboten wird, in sich aufnehmen und bearbeiten. Der Film besteht aus fünf Teilen und ist derart gestaltet, daß alle Mitwirkenden die Möglichkeit haben, ihre individuellen Fähigkeiten schöpferisch zur Geltung zu bringen. Das pompöse Ballett irritiert mich, daher versuche ich, die komplexen Bewegungen möglichst zu vereinfachen, indem ich, hier drei Personen auftreten lasse, drei Hauptfarben verwende, gleichfalls drei musikalische Themen, die von leitenden Instrumenten vorgetragen werden. Der Farbgestaltung wird im Film eine wichtige Funktion zugedacht. In der Kunst führt jedes Medium seine eigene Sprache, und es besteht die Aufgabe des Künstlers, von jedem Medium das Gegebene zu wählen und zu einem befriedigenden Ganzen zusammenzufügen, wobei eine jede einzelne Komponente ihren Wert und ihre Gültigkeit behält.

Trotz verschiedener Schwierigkeiten ist es gelungen, einen Farbfilm, in dem ein Ballett vorgeführt wird, von 20 Minuten Dauer herzustellen, der im letzten Teil in einen Schwarzweiß-Film übergeht. Unser Versuch in dem Zusammenfügen der Einzelelemente wie Ballett, Dekoration, Musik, Tänze, ist unter Mitwirkung aller Beteiligten als geglückt zu betrachten. Der Film wurde in einer Stadt in England, in Cheltenham, und zwar in einer Turnhalle, gedreht. Den Erfolg des Films schreibe ich dem Umstand zu, daß dieser Versuch in England unternommen wurde, ich habe einen Geist feststellen können, der vor diesem Abenteuer nicht zurückschreckte; es war auch stets bei allen Interessierten Hilfsbereitschaft vorhanden.

Das Studio. Das Mädchen liegt kraftlos auf dem Boden. Der blinde Tänzer wird zur Wirklichkeit zurückgeführt.

Studio. The girl lying prostrate as the guide leads the blind dancer to reality.

Studio. La jeune fille en prostration tandis que le Mentor conduit le danseur aveugle vers la réalité.

Das Hospital. Nach dem Erwachen versucht er aus dem Operationssaal zu entfliehen.

Hospital. After awakening he madly attempts to escape the operating room.

Hopital. Après son réveil, il tente éperdument d'échapper à la salle d'opération.

Die Bar. Der Trommler ist der Führer (Sam Kaner). Der blinde Tänzer glaubt sein Schicksal in der Stadt zu erblicken und stürzt fort... seinem Schicksal entgegen.

Bar. The drummer is the guide (Sam Kaner). The blind dancer believes he sees his destiny in the city and rushes to meet his fate.

Bar. Le tambour est le Mentor (Sam Kaner). Le danseur aveugle croit découvrir sa destinée dans la cité et s'élance à la rencontre de son sort.

Die Stadt. Er stürzt sich durch den ersten Ausgang, es entsteht aber plötzlich eine feste Mauer, vor der er zurückprallt.

City. He leaps through the first exit – at this point it suddenly becomes a brick wall and he is thrown back.

Cité. Il s'élance à travers la première sortie – à cet instant elle se transforme brusquement en une paroi de brique et dont il est rejeté en arrière.

The cinema transforms life and in so doing re-creates life quite apart from our three dimensional experience. It is dependent upon the abstract qualities inherent in the medium itself, the forms and concepts envisaged by the artists, and the ability to translate sympathetically on the part of the technicians. In exploiting these qualities one is generally faced with the box office demands. Experimental films, therefore, are only unit free from this form of coercion which endeavour to exploit cinema photography creatively.

Such was the general theme presented to the Oxford University Experimental Film Group last February when my idea for an abstract film ballet was discussed. The scenario was to present only enough literal imagery as was necessary to outline this abstract ideal.

Abstraction is a search for truth that is diametrically opposed to a statement of a specific or particular event. It extracts a general or more universal relationship of essentials; in this instance form of the ballet. The psychological and emotional patterns which occur within the ballet are attributed to colours.

Contemporary artists react to mental notations made of the composite image of experience. The cinema or camera may parallel this process. It may intermingle diverse and unconnected images simultaneously; it may superimpose coloured forms, alter size, speed or mood of an action; it may dance or choreograph a dance. These potentials are seldom attempted by amateur or professional groups. Art and technique are reciprocal forces; a technique not fully exploited results in a sterile and moribund art form.

My film was conceived with the intention of giving the artist complete freedom to contribute as an individual toward the end result. The choreographer, dancers, directors, camera man and the designing artist all working as a closely integrated group allows the conception to grow organically on the set itself without the encumbrance of a tight scenario. "The Studio" is concerned with the world of a blind sculptor who lives and dances with forms of his creation. It is a world shared only with a woman. Their tranquillity is disturbed by the intervention of a third person, the Guide. He disrupts the lovers' dance, and via a clash of colour and musical themes leads the blind man towards reality. This is represented by the passage through a transitional stage which is the second sequence of the film. In this sequence, "The Jungle", the change of costume and decor conveys an atmosphere of primitive mysticism; they dance frantically until the blind man drops of exhaustion.

The third setting is called "The Hospital". The blind man awakens to find that his sight has been restored, the awakening reveals to him that he is more than ever unfamiliar with his environment. His dance symbolizes this frustrated loneliness in a completely barren operating theatre. He reappears at the entrance of the fourth setting by escaping as a shadow through entangling obstructions. The fourth sequence, "The Bar", is the recapitulation of the three themes in a modern setting. The Guide reappears as a drummer whose insistent beating impels the dancer into a routine with the girl. This is terminated when the dancer leaps from the drummer's throne believing he has discovered his destiny. He rushes toward the city but is confounded by the fact that it exists only as reflected patterns, which he destroys in his frustration.

The film at this point reverts from colour to black and white. "The City" is the fifth and last sequence and is photographed completely in montaged superimpositions. It conveys many aspects of city life through the dancer's journeys. Ultimately he arrives at a location with three exits. His attempt to escape from each of these is frustrated by their physically changing from an unbreakable glass window, a solid brick wall and to a crowd of people who finally disappear leaving the girl in their place, while the dancer exits, having created this exit by his resolution, and leads the girl off in their final dance.

This film is called "Between Two Worlds", but actually belongs very much to one world, ours. Although our forms and symbols appear inexplicable they must be accepted for their own value as exciting visual drama. The observer, like the artist, must participate creatively, he must discover and interpret for himself the material he is presented with, the vocabulary of reaction.

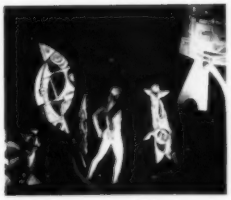
The film has five major sequences designed to give the maximum scope

Das Studio | *The Studio* | *Le Studio* ▶

Das Studio. Die Vermählung der Bildhauerkunst mit dem Tänzer. (Bildhauerkunstwerk von David Tarvert.)

Studio. The marriage between sculpture and dancer (sculpture by David Tarvert).

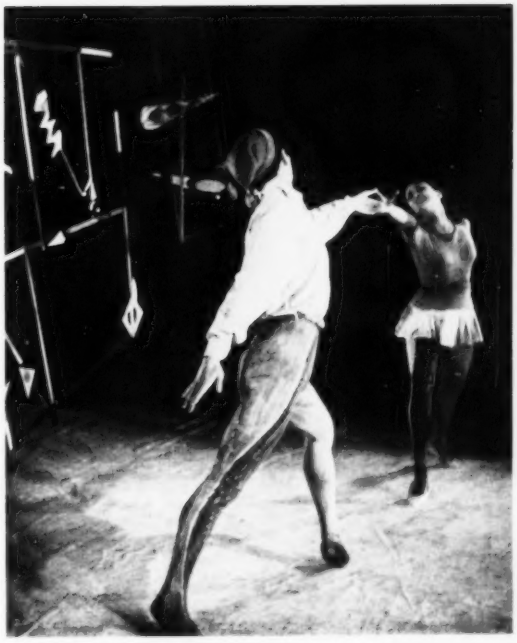
Studio. L'union entre la sculpture et le danseur (sculpture par David Tarvert).



Der Dschungel. Sein Wandern, bevor er die Lichtung erreicht. Das Übergangsstadium zwischen zwei Welten.

Jungle. His walk before reaching the clearing — the transitional stage between two worlds.

Jungle. La marche du danseur avant d'atteindre l'éclaircie — l'étape de transition entre deux mondes.



Photos von Roger Mayne | *Photographs by Roger Mayne* | *Photos par Roger Mayne.*

to all those participating, for their abilities to create interpretively. I minimize the complexity of moving form by adhering to three main characters, three primary colours, three musical themes and predominating instruments. I am irritated by the pompous ballet today which attempts to impress by hordes of superfluous figures amassed on the usually limited stage or setting. Does not Cezanne's simplicity convey at least as much emotional impact when relating an apple, bottle and table, as the overworked, overcrowded Rubens mural? The aspects of colour, aside from the conventional position it has occupied as an unobtrusive and decorative element, must have a positive and vital function in films. Colour as organic matter may help portray the added dimension so eagerly sought after by those who refuse to accept the limitations of the flat two dimensional plane, the picture frames. As organic substance which vibrates within this sphere, it will achieve a spacial verity without artificial contrivances, shock or illusionary effects.

I do not presume that there is in a dogmatically scientific sense, or conversely, any mystical or esoteric formula, which indisputedly or even closely allies a representative language of symbols. There can be no real synthesis of the Arts. Each medium has its own peculiar form or vocabulary and at best one hopes to chose discriminately from each and form an acceptable integration; the component parts are as valid as are the tastes or individuals subscribing to them.

Ideally if an individual were equally versed in all the muses one could hope for a more consistently integrated proximity of a Film-Ballet as an Art form. This has never occurred, certainly never in colour, although we were teased by some perfect moments in "Tales of Hoffman" and "An American in Paris".

My own unfamiliarity with the medium at the time of shooting allowed a too predominating role on the part of the direction and technicians which did not always echo the artists' experimental note. At worst they were extremely competent as technicians. Together we succeeded in producing a 20 minute film-ballet in colour, which terminated with five minutes of black and white film. We successfully explored the possibilities of combining cinematic ballet, decor, a musical score conceived with and for the dancers, choreography created by the dancers and in close collaboration with the director; all of whom worked closely to the idea-conception of the artist. The entire film was completed within five weeks of shooting in a gymnasium in the town of Cheltenham, England. Our budget of seven hundred pounds included three hundred pounds for film stock, processing and printing, one hundred and fifty pounds for studio space and electricity and one hundred pounds for sets and costumes.

After months of ceaseless discussions, worry and some rewarding returns from our writing ten letters a day for support, we finally had the necessary equipment to begin production. In August 1951, we had borrowed a Cine Kodak Special, a heavy Moy 35mm tripod with geared pan and tilt head, a Megatron colour temperature meter, scores of 2, 3 and 5 kilowatt spot-lights. This equipment and more was supplied by the small studios and cine firms, private individuals and film clubs, who also donated assistance in cash, publicity and advice.

Whatever success we may have achieved, much of it is due to the fact that the experiment was attempted in England. Here I find on the part of the people a vital spirit of adventure or a desire to assist in this adventure. The hitherto inaccessible or esoteric today becomes a part of the layman's vocabulary; and as in many small and more intimate countries the layman's evaluation of contemporary art forms run parallel to the philosophy advocated by their leading artists. In our countries serious experimentation is restricted to small cinema clubs and societies. These groups were the first to encourage this film production.

Le cinéma trans-pose la vie et recrée ainsi une vie au delà de notre expérience limitée à trois dimensions. Il dépend des conceptions des artistes et de la capacité des techniciens de rendre avec intuition leur vision. Les films expérimentaux seuls peuvent libérer de la contrainte exercée par les soucis et les besoins de location. Tel fut le sujet général de notre exposé devant l'Oxford University Experimental Film Group, en février 1951, lors de la discussion de notre idée d'un film-ballet abstrait.

L'abstraction est une recherche de la vérité diamétralement opposée à l'exposé d'un fait particulier; dans le ballet, les rapports essentiels sont rendus par les couleurs. Le cinéma peut faire sien le procédé d'artistes contemporains de relier par l'esprit les images complexes de l'expérience de modifier les proportions et l'allure d'une action. C'est l'art qui peut renouveler et enrichir la technique, exposée autrement à la stérilité et à la mort.

Notre film a été conçu dans le dessin de contribuer avec une entière liberté à la collaboration intime et organique de l'artiste, du chorégraphe, des directeurs et des opérateurs, libérés d'un scénario étrique et gênant.

La 1re scène, «le studio», présente le monde d'un sculpteur aveugle qui, partageant son monde uniquement avec une femme, vit et danse les formes de sa création. L'harmonie de la danse des amants est rompue par l'intervention d'un troisième personnage, le Mentor. Par la couleur et par des thèmes musicaux, il conduit l'aveugle vers la réalité. Dans la seconde scène, «la jungle», le changement des costumes et des décors crée une atmosphère de mysticisme primitif.

Dans la 3e scène, «l'hôpital», l'aveugle ayant recouvert la vue constate que son entourage lui est plus étranger que jamais. Sa solitude est symbolisée par une danse sur une scène déserte. Comme une ombre il échappe à un enchevêtrement d'obstacles. La 4e scène, «le bar», reprend dans un cadre moderne les trois sujets précédents. Le Mentor réapparait comme tambour; le danseur, croyant avoir découvert sa destinée, s'élance vers la Cité qui n'existe que dans des dessins réfléchis qu'il détruit dans sa désillusion.

A ce moment, le film revient de la couleur au noir et blanc. La 5e et dernière scène, «la Cité», montage de photographies superposées, présente divers aspects de la vie de la cité. Le danseur, dans ses pérégrinations, parvient pour finir à un emplacement avec trois sorties, d'abord infranchissables. Par sa résolution il réussit à sortir, et là scène se termine par une danse finale avec la jeune fille retrouvée.

Ce film, malgré son titre de «Entre deux mondes», appartient bien à notre monde, et ses formes et ses symboles doivent être acceptés pour leur propre valeur comme un drame visuel palpitant. Le spectateur doit, comme l'artiste, collaborer activement et interpréter personnellement la matière présentée à sa vue.

Le film, avec ses 5 suites principales, veut offrir à tous les participants le maximum de possibilité de créer, par leur interprétation. Trois caractères, trois couleurs, trois thèmes musicaux essentiels servent tous à simplifier. Le ballet pompeux de nos jours surcharge la scène de figures inutiles. La sobriété de Cézanne, présentant une pomme, une bouteille, une table, ne dit-elle pas autant qu'un tableau surchargé de Rubens? Les aspects de la couleur, dégagée de son rôle décoratif et conventionnel, doivent avoir dans le film une fonction positive et vitale. La couleur, substance organique, ajoute une dimension nouvelle et crée, sans artifice, une vérité spatiale.

Le langage des symboles échappe à une formule mystique, et tout ce que l'artiste peut faire, c'est de choisir dans les divers arts les éléments essentiels pour les intégrer dans son œuvre. Aucun film-ballet n'y est encore parvenu, bien que certains passages parfaits des «Contes d'Hoffmann» et de «Un Américain à Paris» se soient rapprochés de cet idéal.

Notre inexpérience technique produisit certaines difficultés au moment où le film fut tourné. Mais en collaborant avec les techniciens, nous avons réussi à produire un film-ballet de 20 minutes, terminé par 5 minutes de film noir et blanc. Tous les collaborateurs prirent une part active à la réalisation de l'idéal de l'artiste. Le film entier fut tourné dans l'espace de 5 semaines dans la ville de Cheltenham en Angleterre. Notre budget de 700 livres sterling comportait la dépense de 300 livres pour films, etc., de 150 livres pour studio et électricité, et de 100 livres pour costumes et mise en scène. Après des mois de discussions et de démarches, nous disposions enfin, en août 1951, de l'équipement technique nécessaire. Tout nous fut fourni par de modestes studios et maisons de cinéma, par des particuliers et des clubs de film qui nous aidèrent de toute façon.

Si notre entreprise a réussi, nous le devons à l'esprit de collaboration et au goût de l'aventure, rencontrés en Angleterre. Le profane s'y intéresse, comme dans certains petits pays, à ce qui, hier encore, paraissait inaccessible et ésotérique. Il est gagné à l'art moderne par les conceptions des principaux artistes du pays. Ce sont les groupes de petits clubs et sociétés de cinéma qui sont les premiers à encourager des expériences sérieuses.

Biographische Notizen — Biographical Notes on the Author — Notice biographique sur l'auteur

Sam Kauer wurde im Jahre 1924 in New York City, Amerika, geboren. Er war ursprünglich Musiker von Beruf, wurde später Maler. Seine Werke wurden in New York ausgestellt. Er studierte auf der Universität von New York, reiste später nach Paris und Kopenhagen und fing an, sich für Film und Ballett zu interessieren. In Oxford fesselte ihn die neue Reproduktionstechnik in Farben. Hier schloß er sich einer Experimentalen Filmgruppe an und hatte schließlich Gelegenheit, seine Ideen betreffs Filmballett zu verwirklichen. Die Dekorationen und Kostüme entwarf er selbst.

Sam Kauer was born in New York City, America, in 1924. Was a professional musician who later became a painter. Exhibited his work in New York. Studied at New York University and Art Students League, N.Y. Worked for two years in Paris and Copenhagen and became interested in film and ballet there. Came to Oxford to study and experiment with new colour engraving techniques and exhibited his painting, etching and sculpture in Oxford, at the British Council. In Oxford he contacted the "Experimental Film Group" and presented them his idea for a film-ballet. He designed and executed the decor and costumes. Is currently exhibiting his etchings in London.

Sam Kauer est né à New-York City en 1924. Après avoir été musicien, il devint peintre et exposa à New-York. Il étudia à la «New-York University» et «Art Students League», New-York; travailla ensuite deux ans à Paris et à Copenhague, s'y intéressant au film et au ballet. Il vint à Oxford pour étudier et faire des expériences avec de nouvelles techniques de gravures en couleur; exposa ses peintures, gravures et sculptures au «British Council» à Oxford. Ici, il entra aussi en contact avec le «Experimental Film Group» auquel il présenta son idée d'un film-ballet. C'est lui qui en dessina et exécuta le décor et les costumes. Il expose ses eaux-fortes à Londres en ce moment.

Große amerikanische Photographen
Great American Photographers
Grands photographes américains

DR. FRITZ NEUGASS

Leonard McCombe

Bereits in früher Jugend zeigte McCombe einen starken Hang zu künstlerischen Dingen. Ursprünglich wollte er Maler werden und malte Bilder seiner Heimat, das Meer und die Küste der Isle of Man, der England vorgelagerten Insel.

Seine ersten Photographien sind nicht als Selbstzweck entstanden, sie sollten ihm helfen, seine Malerei zu verbessern. Doch bald erkennt er das Medium der Kamera, sagt sich von seiner Vorliebe für die Landschaft los und konzentriert sich auf das rein Menschliche. Dabei hilft ihm die Anregung der großen Bildmagazine, in denen er die Photoreportagen von Eisenstadt in «Life» und von Hübschmann und Baumann in «Picture Post» besonders bewundert.

Bereits als 16jähriger verkauft er seine erste Bildgeschichte von ausgebombten Flüchtlingen in einem Leuchtturm an den Londoner «Daily Expreß». Bald darauf bot ihm Picture Post die Stelle eines photographischen Mitarbeiters an. Er arbeitet an Bildgeschichten von dem Martyrium Englands unter dem Blitz, zeigt die Arbeit in den Rüstung-industrien. Später erlebt er den wahren Krieg an der Front in Frankreich und schafft die monumentalen Bilder der Vertriebenen in Deutschland und Polen. Diese verzweiflungsvollen Menschengruppen sagen in ihrer erschütternden Schilderung mehr von der Sinnlosigkeit des Krieges aus, als Worte jemals beschreiben könnten. «Life Magazine» brachte diese Bildgeschichte der Vertriebenen und bietet McCombe eine Stelle am Redaktionsstab an. Nachdem er erkannte, daß die Redakteure von «Life» fähig sind, Bilder sprechen zu lassen, kommt er nach Amerika. Das Erlebnis des Krieges hat ihn früh gereift und in ihm den Entschluß geweckt, alles zu tun, um künftige Kriege zu vermeiden. Eine der Klauseln seines ursprünglichen Vertrages mit «Life Magazines» war, daß er keinerlei Blitzlicht verwenden dürfe. Dies war für Amerika etwas völlig Neues, da hier mehr als in jedem anderen Lande Blitzlicht verwendet wird. Daher ist die amerikanische Photographie oft so hart und präzis und unpersönlich. Als vor einem halben Jahrzehnt Leonard McCombe als 23jähriger nach New York kam, brachte er einen künstlerischen Stil mit sich, der bald tonangebend werden sollte. Seine Bilder sind einfach und schlicht, von einer tief durchdrungenen Menschlichkeit. Es ist ganz gleich, ob er in seinen Bildgeschichten das Leben eines Cowboys schildert oder einen Boxer, ob er ein Career-Girl zeigt, wie es allein in

Leonard McCombe mit seiner Klarinette.
Leonard McCombe and his clarinet.
Leonard McCombe et sa clarinette.

Pferde auf einer Ranch in Texas.
Horses on a ranch in Texas.
Des chevaux dans un ranch au Texas.

New York lebt und arbeitet, ob er eine erfundene Liebesgeschichte in Form einer Bildnovelle dichtet, eine religiöse Wallfahrt in Mexiko oder Indianer in ihren Reservationen, ob er ein Autorennen oder Schwimmturnier oder die alten Damen eines Blumenzuchter-Klubs bei einer Preisverteilung photographiert, immer ist es das tief Menschliche, die Erforschung der Seele und des Charakters, das seine Bilder so wahrhaftig und echt erscheinen lassen. Noch niemals zuvor in der Geschichte des Photo-Journalismus wurden Bildgeschichten so groß aufgezogen. Das Career-Girl erschien 1948 in «Life» mit 25 Bildern über 13 Seiten, und die fiktive Liebesgeschichte «I see my Love» kam 1951 mit 31 Bildern heraus. So schön auch jedes Bild im einzelnen gesehen ist, so gewinnt es doch noch an Bedeutung im Zusammenhang und Ablauf der Bilderfolge, die erst die ganze dichterische, epische Breite des Regisseurs McCombe erkennen läßt. Er weiß seine Modelle höchst geschickt und mit feiner Einfühlungsgabe zu dirigieren. Doch, trotzdem viele seiner Bilder sehr sorgfältig gestellt sind, machen sie immer den Eindruck spontaner Wirklichkeit. Weitaus die meisten der Bildgeschichten McCombes sind mit der Kontax aufgenommen, wobei das normale f:1,2-50-mm-Objektiv am häufigsten Verwendung findet. Nur zur Ergänzung werden Aufnahmen mit dem Weitwinkel und dem Tele-Objektiv eingefügt.

Seitdem der Atlantis-Verlag, Zürich, McCombes Kriegs- und Nachkriegs-Bilder unter dem Titel «Menschen erleiden Geschichte» in einem monumentalen Band veröffentlicht hat, ist nun auch die Cowboy-Geschichte als Buch erschienen (The Cowboy, Garden City Books, 1951) und bereits in 30 000 Exemplaren verkauft. Demnächst werden die Indianer-Bilder unter dem Titel «Navaho means people» bei der Harvard University Press als Buch erscheinen, und die letzte große Liebesgeschichte wird im Februar 1952 bei William Sloane in New York heraus-gebracht werden.

Indianermädchen vom Stamme der Navajos ▶
Indian girl of the tribe of the Navajos.
Fille indienne de la tribu des Navajos.

Pilger auf einer Wallfahrt in Mexiko.
Pilgrims in Mexico.
Pèlerinage au Mexique.

Aus der Liebesgeschichte «I see my love».
From the love-story "I see my love".
Du roman d'amour «I see my love».
▼

Though, in his early youth, Leonard McCombe's first love was painting – the coasts of his native Isle of Man – and his camera was used as a means to this end, inspired by the great photographic journalists such as Eisenstadt of "Life" and the photo-reporting of Hubschmann and Baumann in "Picture Post", he deserted this art for the medium of the camera and began to concentrate on people rather than scene.

At sixteen he had sold his first excursion into photo-journalism to the London "Daily Express" and later, as staff reporter for "Picture Post" he worked amid the raids on England, saw active service, and created the unforgettable pictures of the banished refugees in Germany and Poland. These photographs won him a post on the editorial staff of "Life" Magazine and, at the age of 23, he went to America taking with him his inimitable style and a matured hatred of the senselessness of all war. His contract with "Life" was unusual in that it excluded any use of flash technique, a consequence of which being that McCombe's photographs possess none of the flat quality characterising such photography and yet invariably show a modest, deeply penetrating, human, touch.

This true humanity manifests itself in all his picture stories whether depicting the life of a cowboy, a boxer, or a career girl; re-creating a love story; portraying life in an Indian reservation, a Mexican pilgrimage, a motor race, a swimming match or the annual prize-giving at a flower show. Such stories receive lavish presentation. "Career Girl", for example ("Life", 1948), appeared as a series of 25 photographs over 13 pages, and the fictional love story "I see my love" (1951) comprised 31 pictures. Every picture a masterpiece of spontaneous reality, all are posed with a poetic skill giving to the whole an immeasurable stature, gathered under the producer's sympathetic insight.

For most of his pictures McCombe uses the Contax with a standard f. 1:2, 50 mm. lens and only rarely any other objective.

Atlantis Publications, Zurich, have already published McCombe's war and post-war photographs in a volume entitled "People suffer History" and the cowboy series has also appeared in book form (The Cowboy: Garden City Books: 1951). Shortly, the Indian pictures "Navaho means People" and his last great love idyll will be printed by the Harvard University Press, and Wm. Sloane, New York, respectively.

■ Originaire de l'île de Man, sur les côtes anglaises, McCombe se voue d'abord à la peinture, s'inspirant des sites pittoresques de sa patrie. Venu à la photographie, il renonça au paysage pour l'étude de l'homme et de ses activités, à l'imitation des grands reportages photographiques de Life ou de Picture Post.

Dès sa dix-huitième année, il collabora au magazine «Picture Post». Bombardements en Angleterre, industries d'armement, front français, réfugiés d'Allemagne ou de Pologne, toutes ses images sont un témoignage contre l'absurdité de la guerre. Le reportage sur les réfugiés parut dans le magazine américain «Life», où McCombe entra par la suite comme rédacteur.

Il arriva à New-York à l'âge de 23 ans. Contrairement à la plupart des photographes américains, qui font un usage presque abusif de la lampe-éclair, McCombe délaisse ce moyen d'éclairage. Avec le plus de simplicité possible, ses images sont toujours une expression de l'âme humaine, quel que soit leur sujet: vie d'un cowboy, d'un boxeur ou d'une girl, description d'un pèlerinage religieux, d'une course d'autos ou d'une distribution de prix dans un club de dames.

Ses récits par l'image ont pris une extension qu'on ne leur avait jamais donnée auparavant. En 1951, par exemple, son histoire d'amour intitulée «I see my love» parut en 31 images. Si belle que soit chacune des photos en elle-même, elle est mise encore en valeur dans l'ensemble de la série, et malgré le soin avec lequel elle a été faite, elle garde toujours un caractère de spontanéité. McCombe prend la plupart de ses photos au Kontax, avec l'objectif normal f. 1:2, 50 mm.

Deux de ses récits par l'image ont déjà été publiés sous la forme de livres: «Menschen erleiden Geschichte», chez Atlantis-Verlag, Zurich, et l'Histoire d'un cowboy. Deux nouveaux volumes vont paraître prochainement aux Etats-Unis: les Images indiennes «Navaho means people» et la dernière Histoire d'amour.

Barbara Morgan

Vor zehn Jahren wurde Barbara Morgan berühmt durch die Veröffentlichung eines Bilderbuches der Tänze Martha Grahams. Sie wurde gepriesen für die geschickte Verwendung von Blitzlicht und Ultra-Blitzen, mit denen sie die ausdrucksvollsten Gesten der Tänzerin festzuhalten wußte. Von der Gestaltung des künstlerischen Ausdrucks ging sie in ihrem neuen Buch zurück ins volle, blühende Leben der amerikanischen Jugend, indem sie uns in «Summer's Children» die schönsten Seiten der amerikanischen Kindheit offenbart: Das Leben in den Jugend-Sommer-Lagern.

Millionen von Kindern verbringen in Amerika ihre Ferien in Jugend-Lagern, von denen über 15 000 im ganzen Lande verstreut sind. Dies ist eine amerikanische Einrichtung, besonders für Groß-stadtkinder, die hier während der Sommermonate den mangelnden Kontakt mit der Natur wieder aufnehmen und das innere Gleichgewicht wieder finden sollen. Auch für die Mutter, die meist ohne Hauspersonal das ganze Jahr hindurch den

Bilder aus dem Buche «Summer's Children»

Pictures from the book "Summer's Children"

Les images du livre «Summer's Children»

Haushalt zu bewältigen haben, sind diese Ferien der Kindern eine wohltuende Erholung.

Am Tage, da Hitler im Jahre 1939 in Polen einfiel, besuchte Barbara Morgan ihre Kinder im Lager. Da reifte in ihr die Idee, der Welt zu zeigen, wie schön doch das Leben der Jugend sein kann und wie sinnlos Kriege sind, die eine solche Jugend zerstören. Dieser Brandherd am Horizont feuerte sie an, das Glück der Jugend von der erfreulichsten Seite her zu zeigen. Sie schilderte das Leben im Lager, die Freundschaft der Kinder untereinander, die Zuneigung zu den Erziehern, die Erforschung der Geheimnisse der Natur, die Picknicks im Freien, die sportliche Betätigung und das nächtliche Lagerfeuer. Es sind dies nicht lediglich Porträte von Kindern, es ist das Porträt der gesamten Kindheit, das in diesen Bildern eingefangen ist, die spontane Freude, die Konzentration, die eine neue Aktivität erfordert und die Ehrfurcht, die die Berührung mit dem Schönen erweckt.

Barbara Morgan hat im ganzen 4000 Bilder aufgenommen, von denen aber nur 200 in diesem Buche Verwendung fanden. Sie bilden die Quintessenz des Lagerlebens, beim Schlafen und beim Essen, beim Singen und beim Spiel, bei der Arbeit auf dem Felde und im Kontakt mit den Tieren auf der Farm, am Wasser und im Walde. Die meisten Bilder sind bei natürlichem Lichte aufgenommen. Dies verleiht dem ganzen Buche einen idyllischen Charakter, wie man es in Amerika niemals erwartet hätte, und erfüllt es mit einer traumhaften Romantik, die weder durch Chewing Gum noch durch Comic Strips in ihrer Harmonie getrübt wird.

Die Ausgestaltung mit knappen Texten und einem wundervollen Rhythmus im Layout der Bilder, bei dem alle Akzente sorgfältig verteilt sind, ist besonders erwähnenswert.

Aus dem Buche: «Summer's Children»

From the book: "Summer's Children"

Du livre: «Summer's Children»

Ten years ago Barbara Morgan produced a delightful book of photographs capturing the wealth of gesture in the dances of Martha Graham. From this she now turns her camera on the full and flouri-shing life of American boyhood seen in its most refres-hing a-pect – that of life in a summer youth camp.

Millions of American children find, each year, a more intimate contact with nature in the 15 000 camps scattered all over the States, while their mothers benefit from the well-earned rest at home. An inner happiness, and balance, are not the least of the treasures brought to city children by this typically American institution.

On the day, in 1939, when Hitler invaded Poland, Barbara Morgan was visiting her children in such a camp and the idea came to her of demon-strating the futility of war – war which destroys the beauty of youth as she saw it then. In her book she depicts every phase of camp life from the picnics to the night camp fires, from the expressions of rapt concentration to the reverence and awe awakened by a child's glimpse of beauty. These are more than portraits of children: it is more a portrayal of a childhood.

The 200 odd photographs in this volume are the quintessence of camp life at work and at play, in the fields and woods, and at the water's edge. Unexpectedly, the scenes depict an idyllic, dreamlike, character the harmony of which no thought of chewing gum or comic strip can di-pel. The symmetry of the photographic layout is also an admirable feature.

■ Il y a dix ans, Barbara Morgan se signalait par la publication d'un recueil d'images consacré à la danseuse Martha Graham, et où l'on remarquait sa science de l'éclairage et du mouvement. Aujourd'hui, elle illustre dans un nouvel ouvrage: «Summer's Children» la florissante jeunesse américaine, et sa vie dans les camps d'été.

Des millions d'enfants passent leurs vacances dans ces camps qui sont au nombre de 15 000 environ. De cette manière, non seulement les enfants des grandes villes reprennent un indispensable contact avec la nature, mais les parents eux aussi, et surtout les mamans, bénéficient d'une bienfaisante détente.

Dès 1939, en réaction contre l'absurdité et les atrocités de la guerre, Barbara Morgan se proposa de montrer ce que peut être une jeunesse saine et heureuse. Par sa description des camps d'été, ce ne sont pas des portraits d'enfants qu'elle fait, mais le portrait de l'enfance elle-même, joyeuse, attentive et honnête.

Theodor Jung

Theodor Jung, Sohn eines Opernsängers und einer Ballettänzerin, wurde in Wien geboren. Im Jahre 1912 brachte ihn seine Großmutter nach Amerika. Er studierte an der Universität Chicago und am Institut für graphische Kunst in Wien. Im Jahre 1933 besuchte er Oesterreich, Ungarn, die Schweiz und Frankreich. Nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten arbeitete er zuerst unabhängig, dann Staatsaufträge: Photographien und Werbegraphik. Er führte die ersten illustrierten Statistiken aus, die von der Regierung veröffentlicht wurden, und seine Photographien erschienen öfters in der «U. S. Camera Annual».
Im Jahre 1944 war Jung in Denver, Colorado, als Kunstdirektor für angewandte Graphik mit der Universität verbunden. Es ist dies die einzige Abteilung für Zeichnung und Graphik an einer amerikanischen Universität. Seine hauptsächlichsten Arbeiten sind Ausstellung-graphik, Filme dokumentarischen Charakters und die Plakate für die Unesco.

Ein Zimmer — Interior — Intérieur

Aktstudie — Nude — Nu

Theodor Jung, son of an opera singer and a ballet dancer, was born in Vienna. In 1912 his grandmother brought him to America. He entered a Chicago public school without knowing a word of English. He has studied at the University of Chicago and the Institute of Graphic Arts in Vienna. In 1933 he visited Austria, Hungary, Switzerland, and France. Upon his return to the United States he did free-lance work: later photographs, layouts, illustrations and charts. He worked on the first pictorial statistics used in government publications and his photographs have appeared in U. S. Camera Annual several times.
The year 1944 found Mr. Jung in Denver, Colorado, where he soon became associated with the University of Denver as Art Director of Creative Graphics. This is the only all-around design and typographic service at any university. His work consists of visualization and design of such teaching aids as posters, charts, publications, film strips, and exhibits. Much of this work has had national distribution, notably a set of five posters about the aims of the Unesco.

Theodor Jung, fils d'un chanteur d'opéra et d'une ballerine, est né à Vienne. En 1912 sa grand-mère l'amena aux Etats-Unis. Il entra dans une école secondaire à Chicago sans savoir un mot d'anglais. Il fit ses études à l'Université de Chicago et à l'Institut des arts graphiques à Vienne. En 1933 il visita l'Autriche, la Hongrie, la Suisse et la France. A son retour aux Etats-Unis, il fit du travail indépendant; ensuite des photos, des annonces, des illustrations, des diagrammes pour des agences du gouvernement. Il collabora aux premières statistiques par l'image employées dans les publications du gouvernement et ses photos ont paru à plusieurs reprises dans *U. S. Camera Annual*.
En 1944, M. Jung était à Denver, Colorado, où il fut bientôt associé à l'Université de Denver comme directeur de graphiques artistiques. C'est là le seul service universel de dessin et de typographie attaché à une université. Son œuvre consiste à visualiser et dessiner des moyens d'instruction tels que des affiches, des cartes, des publications, des courts métrages et des expositions. Beaucoup de ses œuvres ont connu une diffusion à travers tout le pays, en particulier une série de cinq affiches sur les buts de l'Unesco.

Der Schmied. Blacksmith. Forgeron.

Wie die hier gezeigten Bilder es beweisen, neigt *Theodor Jung* zur Romantik, die er auch dem Realismus des Alltags abgewinnt.

As is evident from the photographs shown here, *Theodor Jung* is inclined towards romanticism which he succeeds in finding even in the reality of everyday life.

Comme le prouvent les photos que nous présentons, *Theodor Jung* tend au romantisme qu'il sait découvrir même dans la réalité de tous les jours.

Zum farbigen Bild auf nächster Seite.
Caption for colour picture on following page.
Légende pour l'illustration en couleurs de la page suivante.

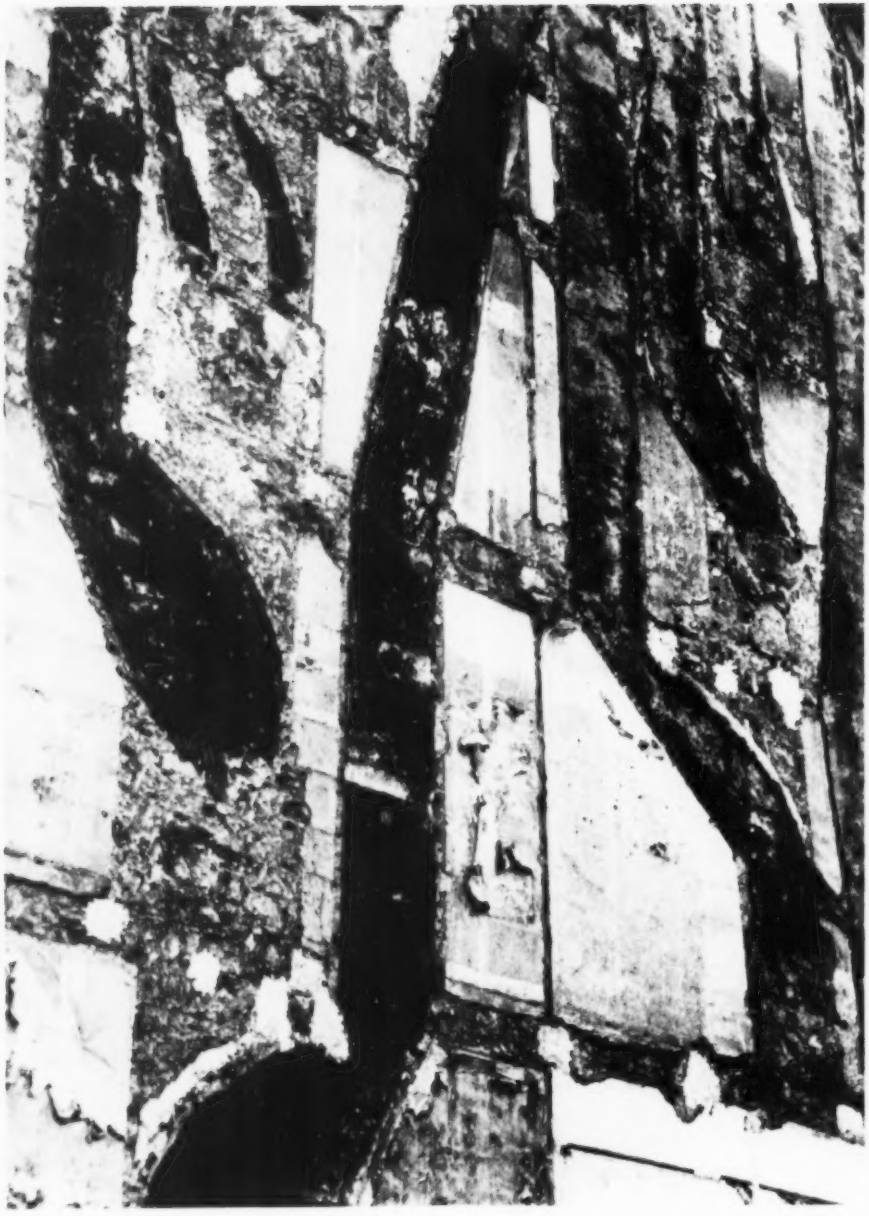
Photo Hans A. Schreiner. Wintersonne über der Themse. Ein sehr heikles, aber reizvolles Thema für die Farbenphotographie. Das Bild wirkt nicht bunt, dennoch farbig in seinen zurückhaltenden bräunlich-bläulichen Tönen.

Photo Hans A. Schreiner. Winter sun on the Thames. A very difficult but delightful theme for colour photography. The picture is not bright but is nevertheless colourful with its discreet bluish brown tones.

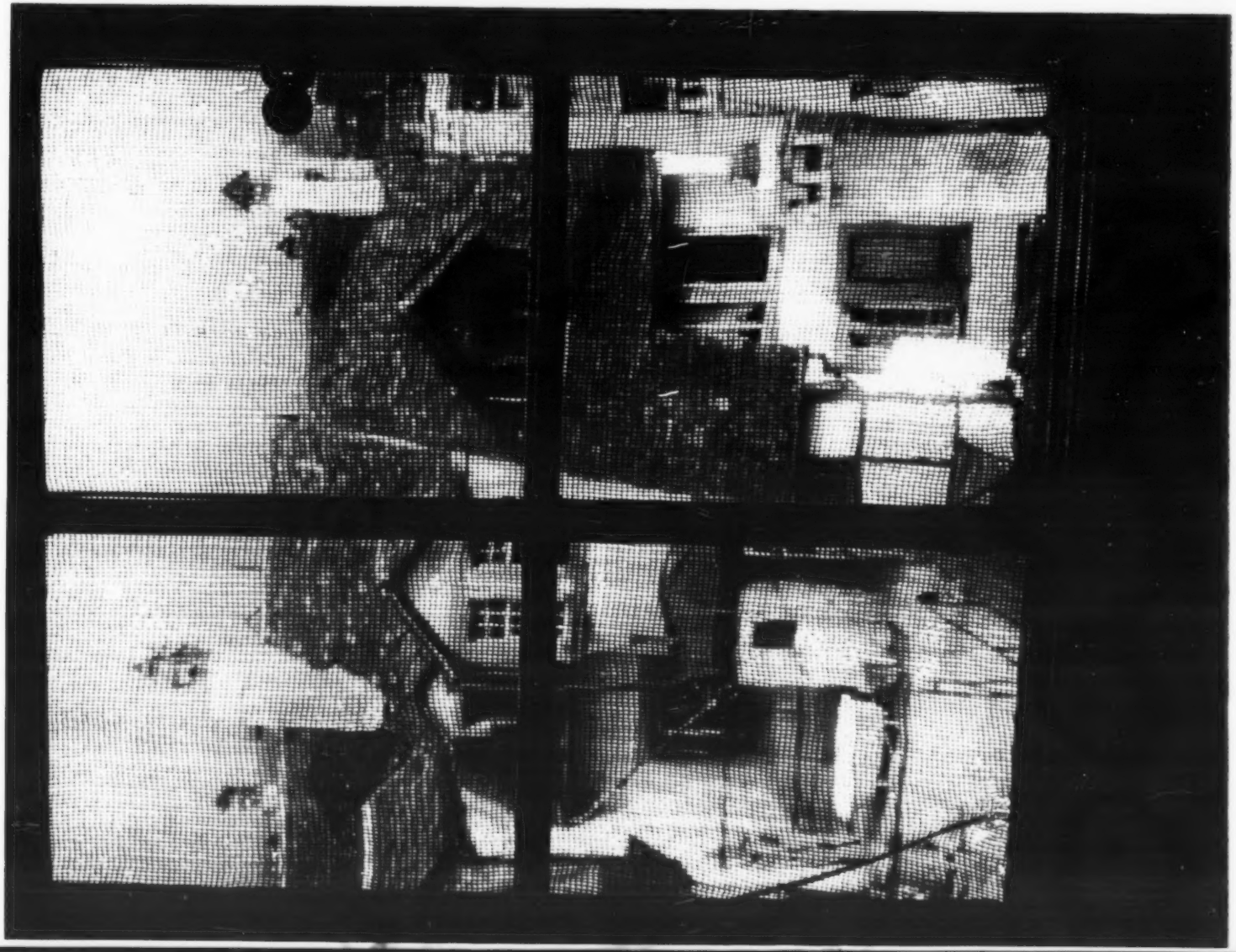
Photo Hans A. Schreiner. Soleil d'hiver sur la Tamise. Sujet très délicat, mais plein de charme pour la photographie en couleurs. L'effet n'est pas bariolé, coloré pourtant, avec ses tons discrets bruns et bleuâtres.

Die Freunde. Friends. Les Amis.

HANS KEUSEN



KURT BLUM



GERHARD RICHTER

◀ WALTER STÖHRER

FERNAND BAUSSER

Winter Prather

EIN AMERIKANISCHER LYRIKER DES BILDES

AN AMERICAN POET PHOTOGRAPHER

UN POÈTE AMERICAIN DE L'IMAGE

Wer Winter Prathers Bilder auch nur kurz betrachtet, spürt bald eines heraus: da ist kein Oberflächen-Photograph, kein smarter Studiotechniker, kein Filmstar-Bildner am Werk. Seine Aufnahmen sind erfüllt von einer gewissen Bedächtigkeit und Schwere; seine Dinge liegen fast alle unter einem dunklen, fast bedrückenden Himmel. Zwischen die Sonne und das Geschaute — sei es nun ein Haus, eine Straße, eine Garage oder ein Friedhof — legt sich fast immer ein dämpfendes, leises Etwas, das man die typische Atmosphäre in Prather-Bildern nennen möchte. Im Regen zur Dämmerzeit ist ein Drahtgewirr über den Dächern einer düstern Straße zubenannt; besser könnte man das Bild nicht charakterisieren. Selbst dort, wo Sonne alte Häuserzeilen, ein Grabmonument, eine Straßenlampe oder helle Wolkenballen hinter herbstlichen Bäumen berührt, ist das Licht gedämpft, gebrochen, bleich und sehr oft auch im technischen Sinne getönt.

Aber bei allem kryptischen Gehalt seiner Photos zeigt es sich, daß Prather im photographischen Erfassen Realist ist: er arrangiert nicht, beschönigt nichts, schönphotographiert nie. Mag er auch ein ungewöhnliches Auge für das seltsame Nebeneinander der Dinge haben und dem Pittoresken nachgehen — seine Kamera registriert genau, fast unerbittlich. Eine seltene Synthese von stimmungsbetontem Schauen und sachlichem Photographierenkönnen. Die Kamera handhabt er mit unbestechlicher Sauberkeit und ungewöhnlicher Geduld: Expositionszeiten von 2, $^1/_2$ und $^1/_5$ Sek. bei f 45 bzw. f 64 und mehr sind nicht Ausnahmen, sondern eher die Regel. Er erreicht damit eine technische Schärfe, die nicht eigentlich zu materialechten, sondern zu randausgewogenen Bildern führt. Die Bilder bleiben kräftig in den Tonen, haben starke Akzente, manchmal dunkle, schwere Vordergründe oder Schattenmassen. Die Photo des Baumfalles «Cedar Tree Base» ist weniger eine materialnahe Wiedergabe des Strunkes als das «Gesicht», der Charakter des Baumes. Man möchte sagen, daß Prather in vielen Photos die Schwermut der zerfallenden, alternden Dinge fest- und darlegt. Selbst seine Kinder sind nicht fröhlich, nicht laut; sie sind ein wenig an den Rand gedrängt (im Bilde sogar formal), verschüchtert oder trotzig. Und die Tänzerin hinter den Kulissen eines Theaters strahlt nicht Bühnenlächeln, sondern ist ernsthaft und verstummt bis auf das eindringliche Leben in den teilnehmenden Augen... Vielleicht scheinen manche Vergleiche dem Leser überspitzt in der Formulierung. Nichts liegt uns ferner, als Begriffe und Vorstellungen in etwas hineindeuten zu wollen, das schließlich für sich selber spricht. Aber diese Hinweise gelten ja nur einer eigenartigen Bildsprache, die vielleicht anfänglich nicht jedes Ohr trifft.

mawvB.

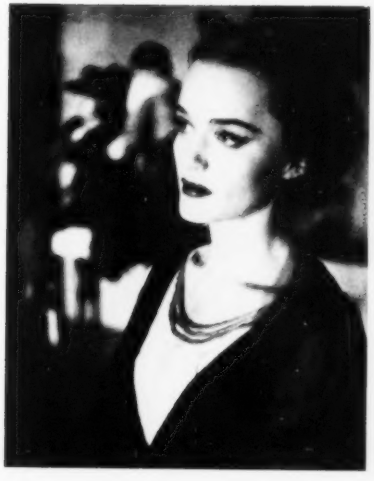
Anyone who casts so much as a glance at Winter Prather's photographs is immediately struck by the fact that this is no superficial photographer, no smart studio technician, no film-star portraitist at work. His photographs are filled with a certain restraint and weight; the objects he photographs nearly all lie under a dark, almost oppressive sky. Between the sun and the object – whether it be a house, a street, a garage or a cemetery – there almost always lies something soft and stifling, that one might call the typical atmosphere of Prather's pictures. "In rain, at dusk" is the name given to a mass of wires over the roofs of a dark and dismal street; the picture could not be better characterised. Even when the sun touches rows of old houses, a tombstone, a street lamp or light puffs of cloud seen behind autumn trees, the light is subdued, broken, pale and very often filtered too, in the technical sense. But in spite of the lyrical content of his photographs, it is evident that Prather is a realist in his manner of photographing; he never arranges his subject, never palliates or beautifies it. Although he has an eye for the unusual juxtaposition of things and goes in search of the picturesque – his camera records exactly what it sees, almost ruthlessly. A rare synthesis of poetic vision and realistic photography. He handles his camera with perfect mastery and unusual patience – exposures at $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{5}$ and $\frac{1}{10}$ sec. at f. 45, f. 64 and more, are not exceptions but the rule. In this way he attains a technical precision which does not give photographs that are true to life so much as photographs that are perfectly balanced. The pictures remain powerful in their tones, have strong accents, often dark, heavy foregrounds or masses of shadow. The photograph "Cedar Tree Base" is less a faithful reproduction of the stump than of the "face", the character of the tree. It might be said that Prather, in many of his photographs, captures and lays bare the melancholy sadness of aging things, of things falling into ruin. Even his children are not happy, not noisy; they are as if cast on one side (even in the picture, from a formal point of view), wild and defiant. And the dancer backstage has no stage laugh on her lips, but looks serious and silent, even to the expression in her eyes.

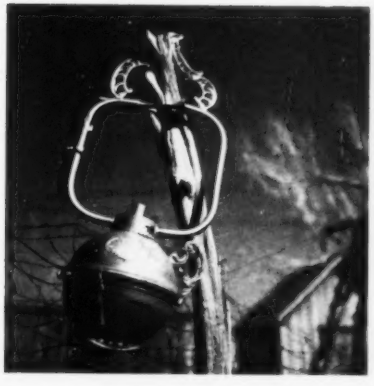
Many of these comparisons may seem exaggerated to the reader. Nothing is farther from our minds, however, than the desire to introduce ideas and notions into works which, after all, speak for themselves. But these indications are given simply because of the rather special pictorial language of these photographs, which is perhaps not easy for everyone to appreciate at first sight.

Point n'est besoin de regarder longtemps les images de Winter Prather pour se rendre compte que l'on n'a pas affaire à un photographe superficiel, à un rafiné technicien de studio ou à un portraitiste de stars de cinema. Ses photos sont chargées de pensée; presque toujours les choses reposent chez lui sous un ciel sombre presque oppressant. Presque toujours, entre le soleil et le sujet choisi – qu'il s'agisse d'une maison, d'une rue, d'un garage ou d'un cimetière – s'interpose quelque chose de léger, semblable à une sorte de brume, et qui constitue l'atmosphère caractéristique des œuvres de Prather. L'image, représentant un réseau de fils étendus au-dessus des toits d'une rue triste et morne, s'intitule: Pluie au crépuscule; on ne pouvait pas mieux la caractériser. Même lorsque le soleil anime des rangées de vieilles maisons, un monument funéraire, un réverbère ou de clairs nuages qui s'arrondissent au-dessus d'une végétation automnale, la lumière est chargée d'une sorte de vapeur; elle est brisée, pale et très souvent aussi filtrée, au sens technique du mot.

Et pourtant, malgré toute la poésie qui émane de ses photos, il apparaît que la manière de Prather est réaliste.

il n'arrange rien, il n'enjolive rien, il ne cherche pas à faire de la « belle photographie ». Que son regard très personnel lui révèle un original rapport d'objets ou saisisse quelque élément pittoresque — toujours son appareil enregistre fidèlement, presque impitoyablement. Exceptionnelle synthèse que celle d'une vision poétique jointe à une reproduction réaliste. Il manie son appareil avec une correction parfaite et une rare patience : des temps de pose de l'ordre de 2, $\frac{1}{2}$ ou $\frac{2}{3}$ sec. à f 45, f 64 ou davantage, ne sont pas l'exception, mais la règle. Par là, il obtient une précision technique qui conduit moins à la fidélité matérielle qu'au parfait équilibre des images. Elles restent puissantes dans les tons, vigoureusement accentuées, et on y trouve parfois des premiers plans obscurs et lourds, des masses d'ombre. La photo intitulée « Cedar Tree Base », qui représente le pied d'un arbre, cherche moins à reproduire le plus exactement possible la matière de la souche, que le « visage », le caractère de l'arbre. On dirait que Prather, dans beaucoup de ses photos, prévoit et affirme la mélancolie des objets caduc, vieillissants. Ses enfants eux-mêmes ne sont pas gais, ni bruyants ; ils sont en quelque sorte mis à l'écart, repoussés sur les bords de l'image, farouches et hautains. Et la danseuse, dans les coulisses d'un théâtre, n'a pas le sourire rayonnant qu'elle arbore sur scène ; elle est grave, au contraire ; tout se tait chez elle jusqu'à l'expression du regard. Peut-être la forme donnée à plusieurs comparaisons paraîtra-t-elle trop subtile au lecteur. Loin de nous l'intention d'introduire des conceptions et des idées dans des œuvres qui, après tout, parlent par elles-mêmes. Mais ces indications ne s'adressent qu'à ceux dont la sensibilité n'a peut-être pas encore été préparée à recevoir le message d'un langage plastique un peu particulier.





1 Der alte Minenstadt Blackhawk in Colorado ist natürlich genau das, was er braucht. Das Bild ist eine perfekte Verkörperung. "Als technisches Detail" [...] Deardorff View Camera, 11" x 14", f/90.

2 "On Arapahoe Street, Denver, in rain at dusk" — wieder eine der typischen Bilder Prathers.

3 Die alltägliche Realität einer Tankstelle und das fast romantische Seelenleben [...] verbindung zu einer Einheit [...] Details Stärke der Bildwirklichkeit Ausdrucks.

4 Selbst die New Mexico Atmosphäre wird [...] anders als [...] und in eine eigentümliche Architektur der Landschaft [...] gebannt.

5 "Dancer" in Romeo and Juliet ist typisch für seine Auffassung. Es soll [...] die Aktion und nicht den nachbildlichen Bewegungsablauf in den Blick. Schauspielkunst [...] einfachen Gehalt eines Menschen. Es [...] der [...] eine [...].

6 "Cedar Tree Base" ist weniger Nachbildung als Beschreibung, in dem Sinne, daß die Charakterisierung mehr [...] als die Wiedergabe [...].

7 Es ist nicht Romantik, die ihn lockt. Denn diese [...] [...] Gegenwart [...] Prather hat [...] Richtige. Licht [...].

8 Dieses spanisch-amerikanische Camp Santo [...] Prather locken: die Größe eines [...] Geschehens, die [...] [...] Verfall [...].

1 The old mining town of Blackhawk in Colorado is naturally exactly "what he wanted": cross of a stumbling post, which he [...] very cleverly [...] places behind the [...] but heavy foreground.

2 "On Arapahoe Street, Denver, in rain at dusk" — easily one of the most typical of Prather's pictures.

3 The commonplace reality of a filling station and the almost romantic figure on its pedestal have been made into a pictured whole. This is the strength of pictorial expression.

4 He sees even the New Mexico atmosphere "differently" and confined in a peculiar architecture of the landscape.

5 The "Dancer" in Romeo and Juliet is typical of his interpretation. He is not interested in action nor in the usual stage photograph, but in the soul of a human being. For this he needed a whole [...] set.

6 His "Cedar Tree Base" is less a reproduction of nature than a description, in the sense that the characterization is more important than the reproduction of the surface.

7 He is not attracted by the romantic. For this absolute [...] street lamp of the year 1900 is somewhat "tragic" in its loneliness. Prather has chosen it in the right light.

8 The Spanish American Campo Santo just could not help attraction: Prather – the grandeur of a past event, which is still to be felt in its decay.

1 De part sa nature l'ancienne cité minière de Blackhawk au Colorado est exactement ce qu'affaire regarde-t-on un passé qui [...] en ruines. [...] Deardorff View Camera, 11", sec. f/90.

2 "On Arapahoe Street, Denver, in rain at dusk" — certainement l'une des images les plus typiques de Prather.

3 Il rendre par l'image une unité à la réalité quotidienne de la cabane d'essence et un caractère quasi-romantique de la figure du socle. C'est là le pouvoir suggestif de l'expression plastique.

4 Même l'atmosphère du Nouveau-Mexique, il la voit sous un jour individuel et condensée dans une architecture très particulière du paysage.

5 "Danseur" dans Roméo et Juliette est un exemple typique de sa manière de voir les choses. Ce n'est pas d'une action qu'il se soucie, ni d'un classique cliché scénique, mais de l'âme d'un être humain. Il emploie [...] de seconde entier.

6 Dans "Cedar Tree Base", il donne davantage qu'il ne restitue, en ce sens qu'il s'attache à saisir le caractère des choses plutôt qu'à en reproduire l'apparence extérieure.

7 Ce n'est pas l'aspect romantique des choses qu'il recherche. Car ce réverbère hors d'usage de l'année 1900 est en quelque sorte [...] par son [...]. Prather l'a placé dans [...] qui convenait.

8 Ce Campo Santo hispano-américain ne pouvait pas manquer de séduire Prather : cette grandeur du passé dont on retrouve les traces même dans les ruines.

PHOTO NEWS

Diapositive

Die langen Winterabende sind die rechte Zeit, die Photoausbeute der vergangenen Sommermonate in aller Ruhe zu sichten. Mit besonderer Sorgfalt werden dabei die für eine Vergrößerung geeigneten Negative ausgewählt. Sollte man nicht auch einmal daran denken, von einzelnen gut gelungenen Negativen Diapositive anzufertigen?

Sehr viele Kleinbild-Amateure besitzen einen schönen Projektor für die Farbfilm-Dias, aber wie wenige haben von ihren Schwarz-Weiß-Negativen schon einmal Diapositive hergestellt. Die meisten wissen gar nicht, wie wundervoll die Wirkung und wie reich die Tonskala eines Diapositivs ist. Gerade die Negative mit großem Schwärzungsumfang, wie z. B. Gegenlichtaufnahmen, welche uns beim Kopieren und Vergrößern vor besondere Schwierigkeiten stellen, liefern Diapositive von bezaubernder Wirkung. Bekanntlich vermag das Negativ Helligkeitsunterschiede von etwa 1:1000 wiederzugeben. Das Papierbild nur 1:30. Im Diapositiv bleibt der volle Tonumfang des Negativs erhalten. Hier liegt das Geheimnis, warum Projektionsbilder so unvergleichlich sonniger wirken als Papierbilder. Wer einen Kleinbildprojektor besitzt und bisher von seinen Negativen noch keine Dias hergestellt hat, sollte sich ohne lange Ueberlegung zu einem solchen Versuch entschließen. Die kleine Mühe wird mehr als reichlich belohnt, zumal die Herstellung eines guten Dias viel einfacher ist als die einer guten Vergrößerung. Man benötigt dazu lediglich einen Kl-mm-Kopierrahmen 6 : 9 cm und Diapositiv-Film. Auch phototechnische Filme der weicheren Gradationen sind dazu sehr geeignet. Aus einem solchen Film schneidet man sich ein passendes Stück in der Größe von etwa 1 : 1 cm, feuchtet und kopiert das Leica-Negativ genau wie ein Papierbild. Die Entwicklung erfolgt in einem Metol-Hydrochinon-Entwickler. Wichtig ist, daß die Dias kräftig durchentwickelt werden. Den Fortgang der Entwicklung verfolgt man stets in der Durchsicht (reflektes Licht) und nicht in der Aufsicht wie beim Papierbild. Kräftige Negative erfordern eine reichliche Belichtung des Diafilms und eine nicht zu lange Entwicklung (2 bis 3 Min.). Zartere Negative belichtet man kürzer und entwickelt entsprechend länger (3 bis 5 Min.). Nach wenigen Versuchen hat man bald das richtige Verhältnis von Belichtung und Entwicklungszeit herausgefunden. Die kleinen Dias werden nach dem Trocknen genau wie die Farbdias mit einer schwarzen Maske zwischen zwei Glasplatten 5 : 5 cm oder in die käuflichen Diarähmchen eingesetzt. Voraussetzung für einwandfreie Dias ist sauberes Arbeiten beim Kopieren, denn jedes Staubkorn auf dem Negativ oder dem Diafilm gibt einen kleinen hellen Punkt auf dem Diapositiv, der in der Projektion unerschöpft vergrößert wird. *R*

Diapositives

The long winter evenings are the appropriate time in which to sort the yield of the past summer months in peace and quiet and certainly those particular negatives suitable for enlarging will be chosen with care. Should not once a thought be given to making also diapositives from some of the successes? Very many amateurs of miniature photography possess a projector for their colour film positives, but how few have ever once produced a diapositive from their ordinary, black and white, negatives? Most have no idea how wonderful is the effect and how rich the tone scale of a diapositive. It is just those negatives possessing an extensive contrast range, such as, for example, against-the-light pictures, presenting particular difficulties over printing and enlarging, which give diapositives of so enchanting an effect.

As is known, the light contrast proportion of a negative is 1:1000 whereas that of a print is 1:30 and in the diapositive the full range of tone of the negative is retained. Herein lies the secret why projected pictures have so incomparably a sunnier effect than prints. The man who has a miniature film projector and, until now, has made no diapositives out of his negatives, should decide on this experiment without longer consideration. The small effort required will be more than richly rewarded all the more because the making of a good diapositive is much simpler than that of a good enlargement. All that is required is a small printing frame of 6 : 9 cms. ($2\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{2}$ inches) and diapositive film. Also phototechnical film of softer gradation is suitable. From the film is cut a suitable piece of some 4 : 4 cms. ($1\frac{1}{2} \times 1\frac{1}{2}$ inches) and the Leica negative is printed in exactly the same way as a paper picture. The developing is done in a Metol-Hydrochinon developer and, since it is important that this is thoroughly followed through, the progress of the developing is controlled by looking through the film (light red lamp) and not on sight, as is the case with printing on paper.

Strong (contrasty) negatives require intensive lighting of the diapositive film and a not-too-long developing time (2 to 3 min.) while delicate negatives are exposed for a shorter period and developed correspondingly longer (3 to 5 min.). After a few trials one soon finds the correct proportion between exposure and developing time.

The small diapositives, after drying, are mounted exactly like colour positives, between two glass slides of 5 : 5 cms. dimension, with black edging, or in small diapositive frames which can be purchased. An indispensable requisite for faultless diapositives is clean printing work since each dust particle either on the negative or the diapositive film will give a small point of light on the positive, which, in projection, becomes enlarged to gigantic proportions. *R*

■ Der durch seine Kunstfilme «Schaffende Hände», die das Schaffen Liebermanns, Slevogts und anderer bedeutender Künstler zeigten, sowie durch Filme über alte Kunst, wie «Der Welfenschatz», «Lüneburger Silberschatz» und «Pommerscher Kunstschrank», die auf der Pariser Weltausstellung mit Goldmedaillen ausgezeichnet wurden, bekanntgewordene deutsche Kameramann und Kulturfilm-Regisseur Walther C. Turck hat unter Mitarbeit des Kunsthistorikers Dr. Paul Bender einen Stefan-Lochner-Film geschaffen. Der Film ist als Beifilm im Rahmen des laufenden Programmes für in- und ausländische Lichtspieltheater bestimmt. Die Uraufführungen fanden anläßlich des 500. Todestages des großen mittelalterlichen Malers in Darmstadt und Köln statt.

■ The well-known cameraman and documentary-film producer, Walter C. Turck, noted for his artistic short "Creative Hands", depicting the work of Liebermann, Slevogt and other artists of renown, and whose films of ancient art such as "Der Welfenschatz", "Lüneburger Silberschatz" and "Pommerscher Kunstschrank" gained gold medals at the Paris International Exhibition, has produced, in association with history-of-art connoisseur, Dr. Paul Bender, a film on the life of Stefan Lochner. This is a supporting feature film intended to be included in the programmes of cinemas at home and abroad. The first showing takes place in Darmstadt and Cologne on the occasion of the five-hundredth anniversary of the death of the great painter of the Middle Ages.

■ Le cinéaste allemand et réalisateur de films documentaires Walther C. Turck, devenu célèbre par la réalisation de ses films artistiques «Schaffende Hände» qui font revivre les œuvres de Liebermann, Slevogt et d'autres artistes de grand nom, vient de créer, avec la collaboration de l'historien Dr Paul Bender (beaux-arts) un film sur Stephan Lochner. Walther C. Turck a aussi réalisé, en son temps, plusieurs films sur l'art ancien tels que «Der Welfenschatz», «Lüneburger Silberschatz» et «Pommerscher Kunstschrank», films qui lui valurent des médailles d'or à l'exposition universelle de Paris.

Cette nouvelle bande sur Stephan Lochner est destinée à passer comme complément de programme sur les écrans d'Allemagne et de l'étranger. Les premières ont eu lieu à Darmstadt et à Cologne à l'occasion du 500e anniversaire de la mort de ce grand peintre du moyen âge.

■ *Der BC-Blitz.* In England, Amerika und Deutschland geht die allgemeine Tendenz dahin, Blitzleuchten mit Kondensator-Zündung zu konstruieren, die in Amerika jetzt BC-Flash genannt werden. Um einen Blitzkolben wirksam und zur richtigen Zeit abbrennen zu können, muß der elektrische Strom stark genug sein, obgleich der Bedarf an Elektrizität äußerst gering ist. Eine teilweise erschöpfte Stabbatterie oder auch deren zwei oder drei werden einen Blitzkolben nicht zum normalen Abbrennen bringen können, zumindest nicht zur richtigen Zeit, selbst wenn die Versuchslampe noch aufleuchtet. Die 15-Volt-Batterien erschöpfen sich aber sehr schnell. Zum BC-Blitz gebraucht man Batterien größerer Spannung, aber geringerer Stromstärke. Und nicht die Batterie selbst feuert den Blitz, sondern lädt nur einen großen Kondensator auf, der seinerseits diese Ladung wieder abgibt, wenn der synchronisierte Verschluß ausgelöst wird und somit den Blitz zum Aufflammen bringt. Diese Entladung des Kondensers ist so stark, daß sie nicht nur einen, sondern mehrere Blitze gleichzeitig und genau im gegebenen Augenblick entzündet. Die Operation verläuft ähnlich wie bei einem Elektronenblitz, wo auch ein aufgeladener starker Kondenser die Zündung betätigt. Sobald in eine BC-Leuchte ein Blitzkolben eingesetzt wird, beginnt die Aufladung des Kondensers, die in sechs bis acht Sekunden beendet ist. Die verwendeten Batterien sind jene, die für Geräte für Schwerhörige verwendet werden und haben eine Spannung von 22,5 bis 30 Volt. Wenn die Kontakte innerhalb des Verschlusses sich schließen, entlädt sich der Kondenser und der Blitz flammt auf. Ein kleiner Widerstand (2500 Ohm), der in den Stromkreis eingebaut ist, verhindert einen Batterie-Kurzschluß, wenn der Blitz gezündet wird. Die kleine Batterie hält sich über ein Jahr und gibt stets vollkommene Synchronisierung. Von den vielen Firmen, die solche Geräte jetzt bauen, seien erwähnt: Kodak, Prüco Photo Products, Heiland etc. in den USA; Photo-Science, Harold Godfrey, J. J. Silber etc. in England und Bibra, Leitz, Hiller, Agfa, Zeiss-Ikon in Deutschland. FWF.

■ *The BC-Flash.* In England, America and Germany the general trend in making flash-guns is the battery-condenser type, now usually called the "BC-Flash". To fire a bulb efficiently and dead on time, the current must be strong enough, though the actual quantity of electricity needed is very small. A partly exhausted battery may not fire the flashbulb, though it may still work an ordinary torch bulb. The BC-gun uses a battery of higher voltage but low current. This battery does not fire the bulb, but charges a powerful condenser, which in turn discharges the flashbulb on releasing the synchronised shutter. The discharge from this condenser is more than enough to fire several bulbs. The operation is similar to that of an electronic flash unit, where a condenser is charged by some power source. As soon as the flashbulb is inserted the battery begins to charge the condenser or capacitor. The battery is a heating-aid battery of 22,5 or 30 volts. It takes about 6–8 seconds to charge the condenser. When the contacts inside the synchronised shutter are closed, the condenser discharges and fires the bulb. A small resistor within the circuit prevents the battery from being short circuited when the flash is fired. The small battery keeps at least a year and will give perfect synchronisation. Of the many firms now making BC-flash-guns a few only may be mentioned: Kodak, Prüco Photo Products, Heiland etc. in USA; Photo-Science, Harold Godfrey, J. J. Silber etc. in England; Bibra, Leitz, Hiller, Agfa, Zeiss-Ikon in Germany.

F.W.F.

■ *Spiral-Klogen.* Englische Amateurphotographen haben sich in letzter Zeit darüber beschwert, daß die Nuten in den Spiralen der Entwicklungstanks viel zu eng zusammenstehen, sodaß Entwicklungsstreifen unvermeidlich sind, wenn der Entwickler nicht genügend bewegt wird. Er kann aber nicht genügend bewegt werden, weil die Konstruktion der meisten Tanks das nicht zuläßt. David Charles teilt im British Journal of Photography mit, daß er eine Reihe von Versuchen gemacht hat, aus denen einwandfrei hervorzugehen scheint, daß die übliche horizontale Drehbewegung der Spirale im Entwickler mehr als nutzlos ist, da der Entwickler nur an den äußersten Kanten, oben und unten, wirklich in Bewegung gerät, nicht aber in der Mitte, wo es am notwendigsten ist. Die vertikale Bewegung ist die einzig richtige, die frischen Entwickler an alle Teile des Films bringt. Deshalb ist der englische Johnson-Tank am Boden der Spirale mit einer Feder aus rostfreiem Stahl ausgerüstet, sodaß man die Spirale federnd auf und ab bewegen kann. Aber auch das genügt nicht, wenn die Filmflächen zu eng zusammenstehen, die Spirale also zu eng ist. Tatsächlich konnten die gewöhnlichen Spiralen, besonders bei den Tanks für BH8 (120, 620) Filme, ohne weiteres weiter aneinander gebracht werden, während es bei dem längeren Kleinbild-schwierig sein dürfte. Aber das würde nur das Problem Spiral-Tanks lösen. Was aber mit den Correxband-Tanks? Das Correxband ist besonders bequem, besonders für Farbenfilme, weil der Film sich auch im nassen Zustande aufwickeln läßt. Aber die Filmflächen stehen hier noch dichter zusammen als in der Spirale, und es ist schwierig, dafür eine bessere Lösung zu finden. ck

■ *Spiral troubles.* British amateur photographers complain that the spirals in developing tanks are far too close together and that developing marks are unavoidable if the developer is not sufficiently agitated. It can, however, not be agitated as it should be, because of the construction of the tank. David Charles in the British Journal of Photography points out that he has made a series of experiments which seem to show conclusively that the usual horizontal agitation is worse than useless as it agitates the solution only at the extreme edges, the top and bottom, which therefore get fresh developer, while the middle part shows no movement of the developer at all. Vertical movement is the only thing that will actually provide for fresh developer all over the film. That is the reason why the Johnson tanks are provided with a spring of stainless steel in the spiral, so that it can be moved the vertical way. As a matter of fact the spirals could be made wider, especially in tanks for 120 and 620 films, and it would be a good idea if tank manufacturers would make a note of this complaint. This would solve the problem of the spiral tank, but there is still the apron tank. It is particularly easy to load, even when the apron is wet, but the film surfaces get even more close together than in the spiral and it is rather difficult to consider how this could be altered. rk

Zeiß-Opton und die japanischen Objektive

Der Zeiß-Opton in Oberkochen — die rechtmäßigen Nachfolger der alteren Firma Carl Zeiß, Jena, haben kürzlich gegen die übertriebene Lobpreisung der japanischen Objektive protestiert. In diesem Protest heißt es: In letzter Zeit sind photographische Objektive der japanischen Firma Nippon Kogaku, Tokio, auf dem Markt erschienen. Das Erscheinen dieser Objektive wurde von einer Propagandawelle begleitet, die von der Presse kritiklos weitergegeben wurde. Es handelt sich vorwiegend um die Objektive „Nikkor" 1:1,4 - f 1,5 und 1:2, f = 5 cm, die auch in Contax- und Leica-Fassungen angeboten wurden. Diese Objektive werden mit den hochwertigen deutschen Erzeugnissen verglichen und dieser als ebenbürtig, zum Teil überlegen, zur Seite gestellt. Die Untersuchung der uns vorliegenden Kollektion der japanischen Objektive führte jedoch zu einem anderen Ergebnis. Die japanischen Konstruktionen sind in keiner Weise originell. Man hat versucht, die berühmtesten deutschen Erzeugnisse nachzuahmen. Dieser Versuch ist mißlungen; es fehlt den japanischen Objektiven die vollkommene Schärfe und Brillanz unserer Sonnare. Außerdem hat man deutlich den Eindruck, daß die Japaner die Gleichmäßigkeit der Fabrikation nicht mit Sicherheit beherrschen, wie man das bei den Original-Sonnaren gewohnt ist. Und schließlich entdeckt man, daß das Nikkor 1:1,1 f = 5 cm nur ein Hoffnungserzeugnis von 1:1,5 hat, das eine aber die Sonnare bisher unerreichte Leistung nur vorgetäuscht wird. Die echten Zeiß-Sonnare sind also keineswegs übertroffen, ja nicht einmal erreicht worden, und es ist zu erwarten, daß das Publikum, der übertriebenen Propaganda für die japanischen Objektive nicht erliegen wird. Es ist wohl kaum nötig, darauf hinzuweisen, daß die guten optischen Firmen Englands, Amerikas und der Schweiz die hier niedergelegte Ansicht teilen. Die fachgerechte Fabrikation von Objektiven ist etwas, was nur durch langjährige Erfahrungen erlernt werden kann. Die Japaner sind von je her Meister in Kopieren westlicher Fabrikate gewesen, aber in der Herstellung von Objektiven kann nur der erfahrenste Optiker, der nach einem guten Original-Entwurf arbeitet, nicht nach einer Kopie, etwas leisten. Die scharfsten Teleobjektive sind notwendig und obschon kein Zweifel besteht, daß die neuen japanischen Objektive gut sind, ist es doch nicht abzweifelhaft, ob die Japaner imstande sein werden, eine absolute Gleichmäßigkeit der Produktion aufrechterhalten. Die Durchschnittsproduktion muß gleichmäßig sein und alle Zeit auf demselben Standard verharren und in dieser Beziehung haben die deutschen, schweizerischen, englischen und amerikanischen Objektive auf langen Jahren jeder Prüfung standgehalten, sie sind ständig modernisiert und den Erfordernissen der Zeit angepaßt worden. Bei den japanischen Objektiven wird man abwarten müssen, ob sie diesen Anforderungen auch in langen Jahren genügen werden. Frerk.

■ *Zeiss-Opton and the Japanese lenses.* The Zeiss-Opton Works at Oberkochen — the lawful successors of the old established firm of Carl Zeiss, Jena, have recently launched a protest against the exaggerated praise of the new Japanese lenses. The official announcement reads as follows: "Lately photographic lenses of the Japanese firm Nippon Kogaku, Tokio, have appeared on the market. Their appearance was accompanied by a real wave of propaganda which has been published by the press without any criticism. The lenses are mainly the "Nikkor" 1:1,1 - f 1,5 and 1:2 f = 5 cm, which are also offered in Contax- and Leica mounts. These lenses have been compared with famous and highly efficient German lenses and have been said to be their equals, if not better than the German lenses. Our thorough examination of a collection of these Japanese lenses has now been made and has revealed quite a different result. The Japanese constructions are by no means of an original design. An attempt has been made to copy the most famous German lenses. This attempt has failed, the Japanese lenses lack the crisp definition and brilliance of our Sonnars. Moreover, one has the distinct impression that the Japanese are not in the position to maintain in the long run the absolute uniformity, as it is the case with the original Sonnars. And finally, our discovery that the Nikkor 1:1,1 has an actual aperture of 1:1,5 only, thus pretending an efficacy surpassing the Sonnar, which is not true. The genuine Zeiss-Sonnars are therefore by no means out-dominated, not even attained at and one can only expect that public opinion will not succumb to the exaggerated propaganda for the Japanese lenses. It is hardly necessary to emphasize that the old, established optical firms in England, Switzerland and America share this point of view. Expert lens-making is a trade that must be learned by years of apprentice-ship. The Japanese have always been skilful copyists of western goods, but in lens-making quality workmanship is accomplished by highly skilled craftsmen only, working to a true original design, not to a copy. The most rigid tolerances are essential and although the Japanese lenses without any doubt are good, it is more than doubtful whether the Japanese will be able to maintain the uniformity which is absolutely necessary. It is the average standard that counts and in this respect the German, Swiss, English and American lenses have stood the test for many years. They have always been modernised and adapted to the demands of our own time and it remains, therefore, to be seen whether the Japanese lenses will still meet these demands in the years to come. Frerk.

Preisträger des Photo-Wettbewerbes Luzern 1951

Veranstalter: Office Verkehrsbüro Luzern

1. Preis
Herr Karl Enggis, Muggartenstr. 69, Zürich 38.
2. Preis
Herr Emil Urfer-Dietschi, Taubenhausstr. 10a, Luzern.
3. Preis
Herr F. Müller, Glandenstr. 9, Luzern.
4. Preis
Fräulein Silvia Casty, Brambergrain 4, Luzern.
5. Preis
Herr Paul Baumann, Frattstr. 3, Luzern.
6. Preis
Herr Walter Walk, Maihofstr. 62, Luzern.
7. Preis
Frauleun Elsi Steiger, Reußport 3, Luzern.
8. Preis
Herr Dr. Bruno Sperrück, Heinrichstr. 1, Braunschweig (Deutschland).

Diplome im 1. Rang
Herr Walter Walk, Maihofstr. 62, Luzern.
Herr Stephen Vaghano, Hotel National, Luzern.
Herr Max Muggler, Hirshalderstr. 31, Zürich 32.
Herr Ernst Althaus, Landenhausstr. 11, Luzern.
Herr Albert Muth, Hohlestr. 17, Luzern.

Diplome im 2. Rang
Herr Emil Urfer-Dietschi, Taubenhausstr. 10a, Luzern.
Frl. Elsi Steiger, Reußport 3, Luzern.
Herr Hans-Konrad Schifferli, Blumenrain 16, Luzern.

Diplome im 3. Rang
Herr Hans Knusel-Schifferli, Blumenrain 16, Luzern.
Herr Max Muggler, Hirshalderstr. 31, Zürich 32.
Herr Friedrich Weiß, Friedbergstr. 16, Luzern.
Herr Dr. L. Winkelmann, Untergrundstr. 32, Luzern.
Herr Albert Wattner, Voltastr. 3, Luzern.

Diplome im 4. Rang
Frl. Elsi Steiger, Reußport 3, Luzern.
Herr Ernst Bachmann, Muhlematt-str. 23, Luzern.
Herr Max Muggler, Hirshalderstr. 31, Zürich 32.
Herr Helmo Stegmaier, Alpenstr. 7, Luzern.
Herr Alfred Waldis, Brandenstrasse 6, Luzern.

■ *Prisma-Reflex Einstellung erfreut sich steigender Beliebtheit.* Als im Sommer 1950 die *Ihpa-Prisma-Reflex* auf den Markt kam und das Mattscheibenbild nicht nur aufrecht, sondern auch seitenrichtig mit starker Vergrößerung zu betrachten gestattete, zeigten sich gerade Neulinge in der Photographie von dieser Einrichtung begeistert, während erfahrene Reflexamateure eher zurückhaltend und skeptisch eingestellt waren. Da die *Ihpa-Reflex* neben der neuen *Ihpa-Prisma* im Verkauf blieb, konnte man den Erfolg der neuen Ausstattung recht gut verfolgen. Nun darf getrost festgestellt werden, daß trotz des durch das hochwertige Dachkantprisma bedingten Mehrpreises sich diese Einrichtung durchgesetzt hat.

Der prozentuale Anteil der Aufträge in Prisma steigt von Monat zu Monat an, außerdem mehren sich die Umbauaufträge der Besitzer von nur Reflexmodellen. Da die delikat in der hohen erforderlichen Präzision herzustellenden Dachkantprismen nicht kurzfristig zu beschaffen sind, mußte für Umbauaufträge zeitweise eine Sperre eingeführt werden.

Es sei bei dieser Gelegenheit nochmals auf den wesentlichen Vorteil des 45°-Umblickes der *Ihpa Prisma-Reflex* hingewiesen. Viel mehr Menschen, als man glaubt, bringen es nicht fertig, beliebig ein Auge zu schließen. Bei der *Ihpa-Prisma* spielt dies keine Rolle, da das offene Auge, das nicht durch die Okularlupe blickt, nur irgendwelchen belanglosen Vordergrund (Straße, Rasen, Pflaster oder dergleichen) sieht, nicht aber das unscharfe Motiv. Bei der Vergrößerung des beschatten Mattscheibenbildes ist schon mit der Normalbrennweite 5 cm dieses Bild näherer gleich groß, wie das mit dem anderen Auge direkt gesehene. Dieser Umstand führt, wenn das andere Auge nicht geschlossen wird, zu einer großen Unsicherheit in der Beurteilung der Bildbegrenzung, wenn das andere Auge parallel zur Achse der Aufnahmeoptik blickt. Aber auch bei Gebrauch der *Ihpa-Prisma-Reflex* für Senkrechtaufnahmen (z. B. Reproduktionen oder Mikroaufnahmen) ist der 45°-Umblick der weitaus bequemste.

Es ist erfreulich, daß dieses Schweizer Qualitätserzeugnis sich auf dem Weltmarkte steigender Beliebtheit erfreut.

■ *Glühwürmchen, Glühwürmchen, schimmere [...]*

Eine zum mindesten recht originelle neue Beleuchtungsart für Porträtaufnahmen schildert Jim Moonan in „Popular Photography". Er hielt seine Kinder Glühwürmchen fangen, von denen er ein gutes Hundert in einem alten Einmachglas unterbrachte. Die Tiere krochen in dem Gefäß auf und ab und verbreiteten ein recht gleichmäßiges, wenn auch etwas unruhiges Licht. Er photographierte eines der Kinder bei dieser Beleuchtung auf Super-Panchro-Pressfilm und belichtete bei 1:4,7 zwei Minuten lang. Das so entstandene Porträt zeigt ein Kindergesicht, das in ein unwirkliches, feenhaftes Licht getaucht zu sein scheint. Für solche Aufnahmen braucht man natürlich Glühwürmchen von der Art, wie sie in Kalifornien und an der Riviera zu Hause sind, deren helles Leuchten die Besucher der Riviera immer wieder entzückt. rk.

■ *Glow-worms for portrait lighting.*

A new and rather original source of lighting describes Jim Moonan in "Popular Photography". His children had been collecting glow-worms and put them in an old jam-jar. The animals were creeping up and down the glass walls radiating a very even and strong, although somewhat dancing light. Moonan exposed a Super Panchromatic Press film for 2 minutes f 1:4,7 and the picture shows the face of a child bathed in an unreal, rather fairy-like illumination. rk.

■ *Portrait aux vers luisants.*

Dans „Popular Photography" Jim Moonan présente une méthode de photographie à l'aide d'une source de lumière pour le moins originale. Il envoie ses enfants à la cueillette de vers luisants. Ils en enferment une bonne centaine dans un bocal à confiture. Les vers luisants grimpent et descendent dans leur prison de verre, donnant ainsi un éclairage parfaitement égal, quoique dansant. Il exposait pendant 2 minutes à 1:4,7 sur film Super Panchro-Press. La photographie présente un portrait d'enfant tout baigné d'une lumière irréelle féerique. rk.

Die englische optische Anstalt

Taylor, Taylor and Hobson hat ein Astro-Objektiv fertiggestellt, das zwei Zentner wiegt und dessen Wert auf £ 3000 geschätzt wird. Es ist das größte Objektiv, das diese Firma in Leycester je hergestellt hat. Es hat einen Durchmesser von 26 cm und eine Brennweite von 183 cm und soll die relative Stellung der Gestirne auf einer 18 - 18-cm-Platte festhalten. f.

An Ultra-Objective

valued at £ 3000 and weighing two cwts. has been produced by Taylor, Taylor and Hobson Ltd. for the Sydney Observatory in Australia. It is the largest photographic lens yet produced at the Leicester factory. The diameter is 18 inches, the focal length is 70 inches, and it will record on a plate seven inches square the relative position of the stars. *EE*

Sie wurden soeben photographiert...

Jeder Photograph, der in den Straßen von Paris Aufnahmen macht, kann von jedem Vorübergehenden, der mit auf das Bild gekommen ist, angehalten und aufgefordert werden, das Negativ zu vernichten. Diese neue Verordnung der Pariser stadtrechen Behörden gilt jedoch nur für Berufsphotographen, die Aufnahmen in der Absicht machen, diese später zu verkaufen und die ihre künftigen Kunden mit der guten, alten Formel: „Sie wurden soeben photographiert" anreden. Die Verordnung gilt nicht für Amateurphotographen und Touristen, kann aber natürlich doch zu Unannehmlichkeiten führen. In solchen Fällen sollte jedoch die Vorweisung eines Ausland-passes mit dem Datum der Einreise in Frankreich genügen. *rk*

"You have just been photographed"

Any photographer taking photographs in the streets of Paris can be compelled by any passer-by who is included in his picture, to destroy the negative at once. This new regulation of the Paris civic authorities applies, however, only to those professionals who take snapshots with the intention of selling them in accordance with the time-honoured slogan: "You have just been photographed". The restrictions do not apply to amateur photographers and tourists. In case of trouble the production of a foreign passport with the stamp showing the date of arrival in France should be sufficient. *rk*

Ein Wiegenlied-Photograph

In New York schlägt eine weibliche Photographin, Eva Henderson, alle ihre Konkurrenten mit einer höchst eigenen und lustigen Erfindung. Sie macht Aufnahmen von Babies und ganz kleinen Kindern, und ihre Bilder sind außerordentlich gut. Ihre Erfindung? Sie singt den Kindern, die sie aufnimmt, etwas vor, sanfte beruhigende Melodien aller Art. Wiegenlieder, alte deutsche Volkslieder, das Lieblied neuund den Kindern gefällt die Sie vergessen, daß die Sängerin gar nicht zur Familie gehört und präsentieren sich aufs beste. Eva Henderson hat anscheinend ein großes Repertoire, die angeführten Lieder sind nur ein paar der Beispiele, die sie selbst angibt. *rk*

The Lullaby Photographer

In New York a woman photographer, Eve Henderson, is beating her competitors with an invention all her own. She makes pictures of babies and very young children only, and they are extremely good. Her invention? She sings to the children while they face her camera -nothing songs- of all sorts, lullabies, old German folk songs, the shocking, etc. and the children like it indeed. They forget that the singer is not a member of the family and look their best. Eve Henderson has quite a repertoire, the songs mentioned are only a few of a large number. *rk*

Was es alles gibt!

Zwei Meilen unter der Oberfläche des Ozeans macht die amerikanische Flotte Kino-Aufnahmen von Explosion-blasen. Es werden 20 000 – 30 000 Aufnahmen pro Sekunde gemacht und Blitzkolben liefern die nötige Beleuchtung. Aber kürzlich hat es Synchronisierungs-Schwierigkeiten gegeben, und daneben sind noch eine ganze Menge anderer Probleme aufgetaucht, die sich in der Tiefe ergeben haben. Immerhin kündigt die amerikanische Flotte an, daß sie über die erste mobile Unterwasser-Kino-Kamera verfüge, die den Taucher-Photographen gänzlich unabhängig von irgendwelcher Oberflächen-Hilfe macht. In Deutschland wird der „UW 1" – das Unterwassergehäuse für den Robot nun am laufenden Band hergestellt und findet bereits für verschiedene Zwecke Verwendung. Es wurden z. B. Aufnahmen von verschieden gefärbten und gefärbten Eischnecken unter Wasser gemacht, um herauszufinden, welche Art sich am besten für den Hochseefischfang eignet. Ferner wird der Zustand der Deich- und Hafenanlagen unter Wasser jetzt auf photographischem Wege festgestellt.

Das Gehäuse nimmt jeden normalen Robot auf. Die Blendeneinstellung und die Einstellung auf Entfernung erfolgt durch zwei Drehknöpfe an der Rückwand des Gehäuses. Der normale Durchsichtssucher kann auch von Schwimmern mit großen Taucherbrillen bedient werden und daneben gibt es einen Rahmensucher, der für einen Normalabstand von 2,5 m (unter Wasser) justiert ist. Bedingt durch den großeren Abstand von der Objektivachse ist er bei näheren Entfernungen nicht ganz frei von Parallaxe. Das Gehäuse ist druckdicht und kann mindestens bis zur Tauchtiefe von 30 m benutzt werden. *EBE*

What next?

Two miles beneath the surface of the ocean the American navy is using a cine-camera to study explosion bubbles. They shoot from 20 000 to 30 000 frames a second with flash bulbs furnishing the necessary illumination, but now they have synchronisation troubles and a lot of other problems creeping up so far down below. The American navy announces that it has the first mobile underwater-cinema which makes the diver-photographer entirely independent of surface assistance. In Germany the "UW 1" -underwater case for the Robot is now in production on the conveyor belt and is already used for different purposes, e. g. to find the most favourable form and colour of fishing nets under water, to inspect the underwater conditions of dikes and harbours, etc. The case is constructed for any normal Robot. Stopping and focussing is done by way of two knobs outside the case. The direct vision finder can still be used even with out-sized diving spectacles and a special frame finder is adjusted for a normal distance of 2,5 m (under water), but is not entirely free from parallaxe. The case is pressure-proof and can be used up to a diving depth of 30 m. *rk*

Das Unterbrechungsbad

Sehr viele Photographen halten das Unterbrechung-bad nach der Filmentwicklung für einen überflüssigen Luxus. R. W. Henn und J. Crabtree vom Kodak-Forschungs-Institut sind nicht dieser Ansicht und geben auch die Gründe dafür an:

1. Das Unterbrechung-bad muß jede Entwicklung sofort und gleichmäßig unterbrechen, um Streifenbildung und dichroitischen Schleier zu verhindern. Streifen können sich leicht bilden, wenn der Entwickler ungleichmäßig und langsam vom Film abläuft, und dichroitischer Schleier wird erzeugt, wenn der nicht-neutralisierte Entwickler in der Schicht auf das saure Fixierbad reagiert. Das Unterbrechung-bad soll 2. Flecke und Schaumbildung verhindern, was dadurch geschieht, daß es das im Wasser vorhandene Kalziumsulfat und Aluminium-Schaum auflöst. 3. sorgt das Unterbrechung-bad dafür, daß der saure Charakter des Fixierbades erhalten bleibt und 4. härtet es die Emulsion. Andererseits darf es die Emulsion nicht aufquellen oder aufweichen, sollte nicht zu stark riechen und endlich nicht das Fixierbad verschwächen. Das Kodak-Forschungs-Laboratorium schlägt deshalb ein Unterbrechung-bad nach der Kodakformel SB-3a vor. *rk*

The Stop Bath

Many photographers consider the stop bath an unnecessary luxury for film development. R. W. Henn and J. E. Crabtree of the Kodak Research Laboratories do not think so and here is the reason why: 1) A stop bath should stop development rapidly and evenly, preventing the formation of streaks and dichroic fog. Streaks may be formed as the developer shoals and unevenly diffuses away, and dichroic fog is sometimes formed as the unneutralized developer reacts with the fixing bath. 2) The stop bath prevents scum and staining by dissolving calcium sulfite and aluminium scum. 3) The stop bath preserves the acidity of the fixing bath and 4) it helps harden the emulsion. In addition to these functions, the stop bath should not cause swelling or softening, should not smell too strongly and should not sulfurize the fixing bath. For these reasons, the Kodak Research Laboratories recommend standard stop bath formulae like the Kodak SB-3a. *rk*

Das Geheimnis der guten Farben-Photographie

-und Nahaufnahmen mit möglichst umfangreichen Farbenflächen. Farbenbilder verlieren ihre Leuchtkraft und ihren Glanz, wenn sie durch vielfarbige kleine Punkte ihrer Geschlossenheit verlustig gehen. Farbenphotographie ist sozusagen – Flächen-Photographie –. Je größer eine einfarbige Fläche im Bilde erscheint, desto geschlossener wirkt das Bild.

Die rote Jacke eines Parforce-Reiters gibt ein besseres Bild als ein aus Hunderten verschiedenfarbiger Blumen zusammengestelltes Beet. Wie in der Schwarz-weiß-Photographie, wo nur ein Spitzlicht wirklich dominieren sollte, muß in der Farbenphotographie nur eine Farbe betont werden, während alle übrigen, zueinander passend oder im Kontrast zu ihr stehend, sich harmonisch eingliedern müssen. Ruhige Farben sind besser als schreiende, laute Farben, und besonders muß man auf die Reflexfarben achten, die ein sonst gutes Bild völlig verderben können. Reflektierende Tapeten, grüne Bäume, grellfarbige Gegenstände, die ihre Farben auf das Objekt reflektieren, können die Hauptfarben des Objekts völlig verändern. Farben-Negativfilme haben einen beträchtlich größeren Belichtungsspielraum als Umkehrfilme, aber sie sind empfindlich gegen Unterbelichtung, während eine zwanzigfache Ueberbelichtung kaum irgendwelchen Einfluß auf die Farbenwiedergabe hat. *EBE*

The secret of good colour pictures

is the "close-up". Colour photos at great distances lose their brilliance and their luster through the multi-coloured small details. Colour photography is, so to say, "area"-photography. The larger a one coloured area is in the picture, the better is the picture as a whole. The red dress of a hunter gives a better picture than a flower-bed with hundreds of multi-coloured flowers. As in black-and-white photography – where only one high-light should be pre-dominant – in colour photography one colour only should be accentuated while all others blending or contrasting, should be in satisfactory balance. Quiet colours are better than loud ones and attention should be paid to all reflex colours which can mar an otherwise perfect picture. Reflecting wallpapers, green trees and brightly coloured objects should be regarded with suspicion because they are apt to play havoc with the original colours prevailing. Colour negative films have a considerably greater latitude than reversal films, but are susceptible to under-exposure, while an over-exposure of about twenty times has not much influence on the colour rendering. *EBE*

AUSSTELLUNGEN EXHIBITIONS

■ Vom 15. Januar bis 1. März findet in der Photographischen Galerie des Kunstinstitutes von Chicago eine einzigartige Ausstellung von Eliot Elisofon, des bekannten *Life*-Pressephotographen statt, dessen neueste Photographien von Afrika internationale Anerkennung fanden.

On view in the Photograph Gallery of the Art Institute of Chicago, from January 15 until March 1, is a unique exhibition by Eliot Elisofon, noted photographer of *Life* Magazine, whose recent photographs of Africa have received international acclaim.

Du 15 janvier au 1er mars, une exposition unique a lieu à la galerie photographique à l'Institut d'Art de Chicago, de Eliot Elisofon, photographe réputé de la revue *Life*, dont les récentes prises de vues d'Afrique ont connu un succès international.

■ 8. Internationale Photoausstellung.

8th International Exhibition of Photography.

8e Exposition internationale de la Photographie.

Photographic Society, Norton-on-Tees.

31 May 1952 – 15 June 1952.

Unconclusive closing date date de cloture: 7 May 1952.

Entry Fee: 5/- or $ 1.— or equivalent.

Adresse address adresse:

Jame- R. Milnes, Hon. Exhibition Secretary,

10 Whitton Road, Fairfield, Stockton-on-Tees (Co. Durham), England.

■ *VI Ith South African Salon of Photography*, Johannesburg, will also be exhibited in other leading centres in South Africa, May-August 1952. Entries close: March 15th, 1952. 4 prints. Fee 5/- or $ 1.00. Details from Hon. Salon Secretary, P.O. Box 7021, Johannesburg.

■ The Third International Color Slides Festival "La Palma d'Oro". Biennal Challenge, May 1952.

Sponsored by Società Fotografica Subalpina, Turin (Italy), Via Bugino 23.

Entries close: March 31, 1952.

Entry fee: $ 1.— or equivalent.

AUSSTELLUNGEN — EXHIBITIONS

■ 8e Festival international de la photo en couleur – La Palma d'Oro – Challenge Biennale Mai 1952
Organisé par la Società Fotografica Subalpina, Turin (Italie), Via Bogino 25
Dernier délai: 31 mars 1952
Cotisation: $ 4 – ou équivalent

IIIe Internationale Photoausstellung (Hfrd. International Exhibition of Photography – IIIe Exposition internationale de la Photographie, Rio de Janeiro 1952
Einsendungsgebühr: $ 4 – oder Gegenwert – Entry fee $ 4 – or equivalent – Droit d'entrée: $ 4 – ou contre-valeur
Einsendetermine: closing date – date de clôture: 30. 4. 1952
Adresse: address – adresse:
Sociedade Fluminense de Fotografia, Caixa Postal 148, Niterói, Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Verband der Photo- und Kinoamateure Jugoslawiens
Foto Klub Beograd
I. Internationale Ausstellung der photographischen Kunst
1. bis 20. Mai 1952 in Beograd, Jugoslawien

Ausstellungsbedingungen: Ausgestellt werden nur Schwarzweißaufnahmen. Die höchstzulässige Anzahl Bilder für jede Einsendung ist 4 Stück. Auf die Rückseite jedes Bildes ist die Nummer der Titel sowie Name und Anschrift des Ausstellers deutlich lesbar zu schreiben. Die Bilder dürfen nicht aufgezogen sein. Die Bilder im Höchstausmaß von 30 : 40 cm, sind mit dem Anmeldeformular, gut verpackt, als eingeschriebene Drucksache einzusenden an die Anschrift: *Foto Klub Beograd*, Postanski fah 281, Beograd, Jugoslavija. Jeder Teilnehmer entrichtet eine Gebühr von 1 Dollar USA oder den Gegenwert in der Landeswährung mittels Geldüberweisung an die Narodna banka FNRJ (Jugoslawische Nationalbank), Scheckkonto 104-1-9533250 des Foto Klub Beograd. *Annahmeschluß: 1. April 1952*

Exposition of Amateur Photographers and Cinematographers of Yugoslavia
Photo Club Belgrade
1st International Salon of Photographic Art
May 1st to 20th, 1952, Belgrade, Yugoslavia

Only black and white photographs will be exhibited. Maximum number of entries allowed per entrant is four. The number and title of the photograph, and the name and address of the photographer should be written on the back of each picture. All prints must be unmounted. Entries should not exceed 30 : 40 cm. in size and are to be sent, carefully packed and together with the entry form, by registered mail and addressed as "Printed Matter", to the *Foto Klub Belgrade*, Postanski fah 281, Belgrade, Yugoslavia. Entrance fee for each entrant is $ 1 or $ 4.00 or equivalent. Remittances should be sent by the Narodna Banka FNRJ (Yugoslav National Bank), made payable to the Foto Klub Belgrade, checking account No. 104-1-9533250. *Closing date for acceptance of entries: April 1st, 1952.*

Fédération des Photographes et Cinastes Amateurs de Yougoslavie
Photo Club Belgrade
1er Salon International de l'Art Photographique
1er au 20 mai 1952 à Belgrade, Yougoslavie

Seules les épreuves en blanc et noir seront exposées. Chaque participant peut exposer 4 épreuves, à condition qu'elles ne dépassent pas le format de 30 : 40 cm.; elles doivent porter au verso les indications usuelles, telles que: numéro, titre, procédé employé, nom et adresse de l'auteur. Aucune photo ne doit être montée. Les épreuves, soigneusement emballées, devront être expédiées avec le bulletin d'inscription, comme "imprimé recommandé", à l'adresse suivante: *Foto Klub Belgrade*, Postanski fah 281, Belgrade, Yougoslavie. La finance d'inscription au Salon est de $1 USA ou sa contre-valeur. Le montant peut être versé au compte de chèques du Foto Klub Belgrade No. 104-1-9533250, auprès de la Banque Nationale de Yougoslavie. *Les épreuves envoyées doivent parvenir à Belgrade au plus tard le 1er avril 1952.*

BUCHBESPRECHUNG — BOOK REVIEW

■ *Photograms des Jahres 1952* – Jährliche Rundschau der photographischen Kunst der Welt. 37. Jahrgang, herausgegeben im Dezember 1951 für "Amateur Photographer" von Iliffe & Sons Ltd. Preis 8/6d. netto in Kartoneinband (Porto 6 d.); 12/6d. netto in Leineneinband (Porto 7 d.). Größe 10" : 7½ inches (Hbd. Laufgezogene Tafeln, 64 Kunsttafeln und 20 Seiten Einleitung.

■ "*Photograms of the year 1952*" – The Annual review of the World's Photographic Art", 37th year of issue, published December 1951 for "Amateur Photographer" by Iliffe and Sons Limited. Price 8/- 6d. net, in Stiff paper cover (6d. postage); 12/- 6d. net, in cloth binding (7d. postage). Size 10" : 7½" (Hbd.). Unmounted plates, 64 art plates plus 20 pages of introduction.

■ *The Year's Photography 1951* 32. Royal Photographic Society. Ein gut gedrucktes Buch, das die verschiedensten Sachgebiete umfaßt, u. a. Portrait, Landschaft, Reklame, Naturwissenschaft, Architektur, etc. Kurze einleitende Texte und eine Auswahl schöner Bilder geben einen klaren Begriff vom Ideal der Königl. Photographischen Gesellschaft England. Der Band enthält über 100 Tafeln und der Preis ist 8/- 6d.

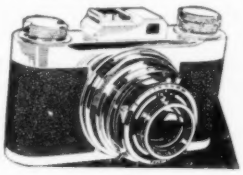
■ *The Year's Photography 1951* 32. Royal Photographic Society. A well-printed book embracing a most varied field of activity and containing, amongst other things, portraiture, landscape, advertising, natural science, architecture, etc. The short introductory text and a choice of beautiful pictures give a clear conception of the ideals of England's Royal Photographic Society. The volume contains over 100 plates and the price is 8/6d.

Die englischen Amateure und der Agfacolor-Film

Der Agfacolor-Film ist seit Juni 1951 in England zu haben, und die vier Entwicklungs- und Kopieranstalten arbeiten seitdem unter ständigem Hochdruck. Aber nicht alle Amateure sind mit den erzielten Ergebnissen zufrieden, und die Leiter der Kopieranstalten weisen darauf hin, daß die Photographen sich noch nicht an den Film gewöhnt haben. So setzen einfach die Schwarzweiß-Photographie, wie sie sie gewohnt sind, in Farben fort, und das geht nun einmal nicht. Vor allen Dingen müssen zu große Kontraste vermieden werden, und ein Kontrastumfang von 30 zu 1 sollte das Ziel aller Aufnahmen sein, da dieser am besten der einzigen, zur Verfügung stehenden Papiersorte entspricht. In seiner Spalte "Kleinkamera-Klatsch" beschäftigt sich der bekannte Photograph Lancelot Young mit dieser Frage und schreibt: "Wie mit allen Farbenverfahren, so ist auch beim Agfacolor-Film die richtige Belichtungszeit der Schlüssel zum Erfolg. Soweit ich weiß, ist aber noch niemals behauptet worden, daß dieser Prozeß Kopien zeugt, in jede Farbe richtig wiedergeben. Das beste Licht für Farbenaufnahmen erhält man, wenn die Sonne mit einem leichten Wolkenschleier überzogen ist, oder, wie ich es nennen würde, an einem hellen, trüben Tage. Der Gebrauch eines Belichtungsmessers ist unbedingt notwendig, aber das Ergebnis kann trotzdem durch mangelhafte Verschluß-Geschwindigkeiten beeinträchtigt werden. Eine kürzlich vom Amateur Photographen gepreßte Kamera war mit einem Verschluß ausgestattet, der kennedalb behauptete, da er bei $^1/_{25}$ und $^1/_{50}$ Sekunde nur $^1/_{30}$ Sekunde bergab und bei Einstellung auf $^1/_{100}$ nur $^1/_{50}$ bis $^1/_{75}$ Sekunde. Das sind Diskrepanzen, die nicht nur für die Farbenphotographie, nicht geduldet werden dürfen. Box-Kameras werden für Agfacolor-Aufnahmen nur dann empfohlen, wenn sie eine achromatische Linse haben. Wie schon einmal in der "Camera" angeführt wurde, gilt die Empfindlichkeit des Agfacolorfilms von 11/10° Din = 22° BIS = 20 ASA = 16 Weston = 25° Sch nur für helle Farben im Sonnenschein. Bessere und zuverlässigere Ablesungen erhält man, wenn man den Belichtungsmesser auf 12/10° Din = 22 BIS = 12 ASA = 10 Weston = 23 Sch einstellt. In den Mittagsstunden des Winters sollte das Licht für Farbenaufnahmen völlig ausreichen und in hellen, schneebedeckten Gebieten (Schweiz), auch zu anderen Tagesstunden. Kunstlicht (K)-Film sollte nur nach Benutzung eines Farben-Temperatur-Meters exponiert werden. Sowohl Tageslicht- als auch K-Film haben keinen sehr großen Belichtungsspielraum, wie alle Farbenfilme. Schwache Ueberbelichtungen lassen sich ausgleichen, aber Unterbelichtungen nicht, also genau umgekehrt wie beim Etokeh-Farbenfilm. Zum Schlusse ist es ganz interessant zu erfahren, welche Erfahrungen der Direktor der Tempo-Kopieranstalt in Tunbridge Wells, Mr. Miller, gemacht hat. 80% aller mit 6 : 6-Kameras aufgenommenen Filme waren gut, während alle mit 6 : 9-Kameras aufgenommenen minderwertige Farbendrucke lieferten. Beim 35-mm-Kleinfilm standen sich die guten und die minderwertigen 50:50 gegenüber.

F. W. F.

Dr. Rodehuser, Bergkamen (Westf.) Feinmechanisch-optischer Gerätebau



Die Fa. Dr. Rodehuser, die durch ihre *Punta*-Kamera inzwischen bekannt geworden ist, hat in Bergkamen (Westfalen) einen modernen Neubau errichtet, in welchem die Fabrikation ab 1. April 1951 aufgenommen wurde.

Die *Punta* überzeugt durch solide Präzision und das der modernen Entwicklung bezüglich Bildformat entsprechend glücklich gelöste Problem der Formatgröße und Bildfolgen. Bisher bekannt war die Formatgröße 4 : 6,5 cm auf A-8-Film in 8er-Bildserie.

Durch die Erweiterung der *Punta*-Produktion im Hinblick auf die Verwendungsmöglichkeit des B-2-Films für das Großformat 6 : 6 cm wird sich die *Punta* einen großen Kundenkreis sichern.

Die *Punta* hat ein völlig neuartiges, auf Kugeln gelagertes Tubussystem. Erstmalig ist der Tubus-Auszug, der bisher nur bei Klembildkameras Verwendung fand, auch für größere Formate angewendet worden. In der Konstruktion der *Punta* ist es gelungen, eine über die bisher bekannten Ausführungsformen hinausgehende Lösung dieses Problems zu finden. Die Kamera wird mit verschiedenen Marken-Objektiven und Verschlüssen geliefert, so daß sie höchsten Anforderungen gewachsen ist. Erwähnenswert ist noch die Tubus-Ausbausperre, die Fehlbelichtungen unmöglich macht.

Darüber hinaus ist mit der Uebernahme der Fa. Robert Kubitz Spreudlingen Rhh., eine wesentliche Erweiterung des Fabrikations-programms eingetreten. Die Mikroskopie-Aufnahme- und -Lesegeräte *Micrapoint* und *Micronist* sowie der Kleinbildprojektor *Polynor* werden nunmehr von der Fa. Dr. Rodehuser in Bergkamen (Westfalen) fabriziert.

Emil Baumann, Stuttgart
Eine neue 6 : 6-cm-Rollfilm-Kamera

Sehr viel Beachtung findet die neue Rollfilm-Kamera "Rixa" 6 : 6 cm, in Ganzmetallaus-führung, die durch die bekannte Firma Emil Baumann in Stuttgart in den Handel gebracht wird.

Das Bildformat 6 : 6 cm ist ein sehr gern gebrauchtes, die Optiken, die in drei verschiedenen Modellen eingebaut werden, lassen alle Wünsche des Photoliebhabers erfüllen.

Modell I enthält eine Optik 1:7,7 und einen Vario-Verschluß, synchronisiert, sodaß mit diesem Modell sehr gute Ergebnisse erzielt werden können.

Die Modelle II und III haben eine vergütete Enna-Optik mit einer Lichtstärke zu 1:3,5 und 1:4,5, Pronto-Verschluß, synchronisiert in SV.

A new 6 : 6-cm-Roll-Film-Camera

A good deal of attention is being given to the new roll-film "Rixa" 6 : 6 cm camera, in all-metal construction, which has been put on the market by the well-known firm of Emil Baumann in Stuttgart. The picture size of 6 : 6 cms. is a much used one and the lenses, of three different types, permit of every wish of the photographic connoisseur being fulfilled.

Model I comprises a 1:7,7 lens and a synchronised Vario-shutter with which very good results may be obtained.

Models II and III possess the Ennar coated lens with a speed of 1:3,5 and 1:4,5, and a synchronised Pronto-shutter.

Wir suchen schöne Aufnahmen von romanischer Bildhauerei
Nous cherchons bonnes photographies de sculptures romanes
We need beautiful photographs of romanesque sculptures

Urs Graf-Verlag, Bern, Christoffelgasse 3

Zu verkaufen

1 Contax II synchr. mit Sonnar 1:2, 5 cm, T; 1 Triotar 8,5 cm m. Kocher 3 Kass., 5 Filter + Sonnenbl. Filtrix-Etui, neue Bereitschaftstasche.

1 Focomat Ic, neu zus. Fr. 1600.–

1 Contax-Gehäuse, synchronisiert Fr. 475.–

1 Bessa II Color-Skopar 3,5 - N Bereitschaftstasche, m. Zubehör, Fr. 380.–. Wird auch einzeln abgegeben, ev. Tausch an andere Kamera.

Offerten an Camera 166, Luzern.

Günstig zu verkaufen

1 Agfa Movex 8-mm-Filmapparat mit Bereitschaftstasche (wenig gebraucht).

1 Leica Objektiv Elmar 5 cm, vergütet, ganz neuwertig.

1 Bereitschaftstasche zu Leica Ic, IIc oder IIIc. Ferner verschiedene Laborgegenstände (Liquidation).

E. Schild, Postfach 12, Brienz (BE) Telephon 28168.

camera

Jahrgang 1951

Original-Einbanddecke
in eleganter Leinwandausführung
mit Prägung

Einbanddecke Fr. 4.50

Einbinden der gelieferten Hefte
inkl. Einbanddecke Fr. 12.50

Bestellungen sind rechtzeitig zu
richten an

VERLAG · CAMERA · LUZERN 2

Selbst filmen
ist jetzt noch leichter und einfacher mit der bewährten
Nizo - Heliomatic
2 x 8 Mod. S2R
der patentierten Schmalfilmkamera mit eingebautem Belichtungsmesser und zwei mit dem Sucher gekuppelten Objektiven.
Die Güte Ihrer Filme wird Sie überraschen, wenn Sie zu Ihren Vorführungen den leicht bedienbaren
Nizo - Projektor Lucia
mit der 500 W - Lampe verwenden.
In jeder gut geleiteten Foto- und Kinohandlung werden Ihnen die NIZO-Apparate mit den Neuerungen auf Wunsch vorgeführt.
Prospekte gerne durch die Hersteller.
Nicoldi & Krämer
MÜNCHEN 15

THE ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY

Founded 1853 for the advancement of all branches of photography.
Membership open to all interested in photography, whatever their nationality. A. R. P. S. (Associate) and F. R. P. S. (Fellow) are established qualifications throughout the world.
THE PHOTOGRAPHIC JOURNAL
Indispensable to serious photographers: gratis to all members.

Information from:

THE SECRETARY, 16 PRINCES GATE
LONDON S. W. 7, England

Omag Stativ

mit Kugelkopf für fortgeschrittene Amateure. Ein handliches Stativ für 8-mm-Kino-Kameras

OPTIK UND MECHANIK AG.
NEUALLSCHWIL
BASELLAND

Rolleicord III
noch wendiger
Bequemer zu laden — Schneller bei Sportaufnahmen — Heller und deutlicher im Sucherbild.
NEU
Lichtschacht mit Ein-Griff-Bedienung.
Im Lichtschacht eingebauter Sport-Reflexsucher.
Große Sucherlupe für das gesamte Mattscheibenbild.
Sucherobjektiv jetzt mit Antireflexbelag.
Neuer Filmtransport-Mechanismus ohne Nummern-Fenster.
Verstärkte Rückwand mit neuer Verriegelung.
Neue Bereitschaftstasche. Die Reglerung der Kamera ist voll einbezogen.
Erhältlich in allen guten Photo-Geschäften.
ROLLEICORD
Generalvertretung für die Schweiz:
FILMO A.G. ZÜRICH
LÖWENSTR. 11 · TEL. 051 256175